ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ

■ ಸಂಪಾದಕರು
ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್
ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ

ಸಂಪಾದಕರು

ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಮೈಸೂರು

YAKSHAGANA SANGEETHA PADDHATI

A Collection of Articles on Yakshagana Music

Compiled by

Dr. Kabbinale Vasantha Bharadwaj

Published by

PRASARANGA

Karnataka State Dr. Gangubai Hangal
Music and Performing Arsts University
JLB Road, Lakshmipuram, Mysore-570 004
Phono : 0821-2402141, 2419443

ಪುಟ : xii + ೧೧೪

Pages : xii + 114

ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ : ೨೦೧೪

First Edition - 2014

Price : ₹ 90/-

ಬೆಲೆ : ತೊಂಭತ್ತು ರೂಪಾಯಿ

ಮುದ್ರಣ :

ಶ್ರೀ ರಾಜೇಂದ್ರ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪಬ್ಲಿಷರ್ಸ್

೧೨/೧ಎ, ಈವ್ನಿಂಗ್ ಬಜಾರ್ ಹಿಂಭಾಗ

ಶಿವರಾಂಪೇಟೆ, ಮೈಸೂರು - ೧, ದೂರವಾಣಿ : ೨೪೭೬೦೧೯

ಕುಲಪತಿಗಳ ಮಾತು

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಲೋಕವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಕುಸುಮಗಳು

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು 2009ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಂಡು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಸಂರಕ್ಷಣೆ, ಏಳಿಗೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮುದನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಜ್ಞಾನಚಿಂತನೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮಾನವನನ್ನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಗಳ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಉತ್ತಮ ಗುಣಮಟ್ಟ ಸಾಧಿಸಿರುವುದು ಇಂದಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಂದ ಸಾಬೀತಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಬೀಡು. ಇನ್ನು ಮೈಸೂರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಗರಿ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತಿ ಗಳಿಸಿದೆ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ಈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಅನೇಕ ಧ್ಯೇಯೋದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆದಿದೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಇರುವ ಪಠ್ಯ ವಿಚಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ನೆಲೆಯ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಳು, ಧ್ವನಿಸಂಸ್ಕರಣೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬೆಳಕು ಕಂಡು ಜ್ಞಾನಲೋಕಕ್ಕೆ ಆಕರಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ತ್ರೈಮಾಸಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊರತರುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಸಾರಾಂಗವು ಹಲವು ಉದ್ದೇಶಿತ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥಪ್ರಕಟಣಾ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದು, ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಕುಲಪತಿಯ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಂತರ ಮೂರು ಪುಸ್ತಕಗಳು ಲೋಕಾರ್ಪಣೆಗೊಂಡಿದ್ದು, ಅದರ ಮುಂದುವರೆದ ಭಾಗವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ' ಕೃತಿಯು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು. ಈ ಕೃತಿಯು ಹೀಗೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ಪೂರ್ಣ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ ಶ್ರೀ ರಾಜೇಂದ್ರ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಪಬ್ಲಿಷರ್ಸ್, ಮೈಸೂರು ಅವರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ಕೃತಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನಕಾರರಿಗೆ, ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ, ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದರೆ ನಮ್ಮ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕ.

ಡಾ. ಸರ್ವಮಂಗಳಾ ಶಂಕರ್

ಕುಲಪತಿ

ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಂತಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡೂ ಸಂಗಮಗೊಂಡಿವೆ. 'ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗತಾಳವಿಧ'ದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ ಎನ್ನಲಾದ ಈ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1650) ಮೇಳಕರ್ತರಾಗಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ದಿ|| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಕರ್ತ ಜನಕರಾಗಗಳಾಗಲಿ, ಆ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ರಸಾನುಗುಣವಾದ ರಾಗನಿರ್ದೇಶವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅದು ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ರಾಗಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದಂತಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಸಪ್ತತಾಳಗಳೊಳಗೆ ಅಡಕಗೊಳ್ಳುವ ಮೂವತ್ತೆರಡು ತಾಳಭೇದಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗ-ತಾಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಛಂದಃಸೂಚನೆಯೆಂಬುದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ದೃಢಪಟ್ಟಿದೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಮಾತೃಕೆಗಳು ಕೈಗೆ ಎಟುಕದೇ ಹೋಗಿವೆ. ಇದರ ರಾಗಾಲಾಪನಾ ಕ್ರಮ, ತಾಳ ನಿಷ್ಕರ್ಷೆ, ಗಮಕದ ಪಲುಕು, ಕಂಠಸಂಸ್ಕರಣೆ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಹೇಗೆ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದು ಏಕೆ ಎಂಬ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದ ಜೀವಧಾತು. ಒಟ್ಟು ಎಂಟು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನ ಮಂಥನ ಇಲ್ಲಿ ಮಡುಗಟ್ಟಿನಿಂತಿದೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತ' (ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವು ನೀತಿಬೋಧೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿತೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡಲಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖವಾದ ನಾದಾನುಸಂಧಾನವಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ಮುಖ ನಾಟ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಗಾನವಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಗಗಳ ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಮಟ್ಟು'ಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಎಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ರಾಗಗಳ ಸಿಗ್ನೇಚರ್ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಮಧ್ಯಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರಪಂಚಮದವರೆಗಿನ ಸ್ವರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಾಗಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅನಾವರಣ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಂತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜಾಡು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದು ಇದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟುಗಳೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಆತಂಕ ಎದುರಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಎಚ್ಚರಿಸುವಂತಿದೆ.

'ಭಾಗವತಿಕೆ : ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿ' (ಗುಂಡ್ಮಿ ಸದಾನಂದ ಐತಾಳ) ಲೇಖನವು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಒಂದು ಗಾನ-ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತಗುಣವೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಲಯ ಮತ್ತು ತಾಳ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ರಾಗಜ್ಞಾನ, ಛಂದಸ್ಸು, ಪದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ, ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆತ್ಮಸಂಯಮ ಮುಂತಾದ ಭಾಗವತನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪ್ರಯೋಗಪರ್ವವನ್ನೂ ಉದಾಹರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ವರ್ತಮಾನಕಾಲದ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗಾಯನಸ್ವರೂಪದ ಕೆಲವು ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಿಡುವ ಉಪಕ್ರಮಗಳ ಕಡೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯ ಕಳಕಳಿಯಾಗಿದೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ - ಪ್ರಾಚೀನ ಗಾನಶೈಲಿ' (ಗುರುರಾಜ ಮಾರ್ಪಳ್ಳಿ) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಶೈಲಿಯೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವತಿಕೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೂ, ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಗಳ ಹೊಳಹು ಇಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳು, ಸ್ವೋಪಜ್ಞವಾದ ಗಮಕಸೃಷ್ಟಿ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನ್ಯಶೈಲೀಕೃತ ನಾಟ್ಯಪದ್ಧತಿಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಂತಿಕೆ

ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಡಿಸ್ಸಿ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದವುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರಗಾನಶೈಲಿ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಊಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಚಿಂತನೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದದ್ದು. ಬಹುಗಾತ್ರದ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಬಳಕೆ, ತಾಳಗಳ ಚಲನೆಯ ಗತಿಗಳು, ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿರದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಹಾರ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಳಮೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಗಳು. ಕರುಣರಸದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಆನಂದಭೈರವಿ, ವೀರರಸದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಮೋಹನ, ಹಾಸ್ಯರಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮುಖಾರಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯತೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ. ಈ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಸಮುಚಿತ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತ' (ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್) ಪದವು ಸಂಗೀತವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ಲಯದ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಂಟಿನೊಂದಿಗೆ, ಸ್ವರಗಳ ನಾನಾತ್ವವನ್ನು ಕೌಶಲಭರಿತವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತ ಪದದ ಭಾವ (ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ)ವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಡುವುದರಿಂದ' ಸಂಗೀತ ಮೂಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾಯನದ ತಾತ್ವಿಕವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಂತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳು ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಂತೆ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತಾಳಬದ್ಧತೆಯಿರಲೇಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಹೌದು. ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸದೆ ಹಾಡುವ ಸಮತೋಲನ, ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿರುವ ತಾಳದ ನಿಜಸ್ವರೂಪ, ದೀರ್ಘಬೀಸುಗಳ ಗಾಯನಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವ ಲೇಖಕರು ಗಾಯನದ ಕೂಗನ್ನು ಕೂಗಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ, ಪಾತ್ರಗಳ 'ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ' ಎನ್ನುವ ಮಿಂಚುನೋಟವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ' (ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿ ಭಟ್) ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪದ್ಯಪಾದಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಆರಭಿ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಸಾವೇರಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಮೋಹನ, ಕಾಂಭೋದಿ, ಕೇದಾರಗೌಳ, ತೋಡಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಶಹನ, ಭೈರವಿ, ಸುರುಟಿ, ತುಜಾವಂತು, ಧನ್ಯಾಸಿ, ಖಮಾಚ್, ಪಂತುವರಾಳಿ, ಸಾರಂಗ, ಬೇಗಡೆ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳ ಆರೋಹಣ - ಅವರೋಹಣಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಳ ರಾಗವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ' (ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ) ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು 13-14ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪಡೆದ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳನ್ನು

ದಾಖಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಓದಿಕೆಯಿಂದ ಹಾಡಿಕೆಗೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕೂಟದಿಂದ ಆಟಕ್ಕೆ, ಅದರ ಪ್ರಯಾಣಪಥವನ್ನು ಊಹಿಸಿ, ದೇಸೀ ಸಂಗೀತವು ಹೇಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗತೊಡಗಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಗಳ ಛಂದೋಬಂಧವು ಗಾಯನಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಿತು ಎಂಬುದರ ಚಿಂತನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತ, ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಕಂದಪದ್ಯಗಳು ಎಡೆಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅಂಶಗಣದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಛಂದೋಬಂಧಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. 'ವಿಲಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುವುದು ಗಂಧರ್ವಗೀತವೆಂದೂ, ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು ಯಕ್ಷಗೀತವೆಂದೂ' ಹೇಳಲಾದ ಹಳೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವೊಂದು ಚಿಂತನೀಯ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಬಯಲಾಟದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಒರಟಾಗಿದೆ'; 'ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ನಯ ನವಿರುಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು'; 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಟ್ಟುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಹೊಸ ಬಿಡಿತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು'; 'ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಫುಟತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಭಾವಪುಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದುವ ರಾಗಾಲಾಪವಿರಬೇಕು' ಇತ್ಯಾದಿ ಲೇಖಕರ ನಿಲುಮೆಯಾಗಿದೆ.

'ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ರಮ' (ಡಾ|| ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್) ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ತಾಳವಿಧಾನದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಬೀರುವ ಲೇಖನ. ಧ್ರುವ ಮಠ್ಯಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿನಿಯೋಗಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ, ಅವುಗಳ ಘಾತಕ್ರಮ, ಅಂಶ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರಾಬಂಧಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳು ಅಳವಡುವ ರೀತಿ, ಮುಕ್ತಾಯದ ತತ್ಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ವಿಶಿಷ್ಟತಾಳಗಳಾದ ಕೋರೆತಾಳ, ಹಾರಿಕೆತಾಳ, ಚೌತಾಳ, ಚೌರ್ಝಂಪೆತಾಳಗಳ ಕುರಿತ ವಿವೇಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. 13-14ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಡಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ 'ತಾಳಾಂತರಕ್ರಿಯೆ' ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶೇಷತೆಯಾಗಿದ್ದು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಗತಿರೋಚಕತೆಯನ್ನು ತರುವುದೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ ಎಂದಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಭಾವಕ್ಕೆ ದ್ಯೋತಕ.

'ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ' (ಡಾ|| ರಾ.ಸ. ನಂದಕುಮಾರ್) ಎಂಬ ಲೇಖನವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟತಾಳಗಳನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳವು ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರವೆನಿಸುವುದು, ಪಾಟಾಕ್ಷರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವುದು, ಉತ್ಪ್ಲವನಾರ್ಥದ 'ತಳಾಂಗು' ಎಂಬ ಜತಿಭಾಗವೇ ಹಾರಿಕೆತಾಳವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು, ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನೆಯ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಲಯವೇಗಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ

ತಾಳಮಾಲಿಕಾಪ್ರಸಕ್ತಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆ'ಯಾಗಿರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ವಿವೇಚನೆಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವೇಚನೆಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಆಶಿಸಬಹುದು. ಡಾ|| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳ ಕುರಿತಾದ ಸಂಶೋಧನ ಕಮ್ಮಟವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿರುವುದು ಈ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆ ಬಳಿಕ ಪ್ರೊ|| ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ, ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಮುಂತಾದವರು ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಹಿರಿಯರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ 'ಗಾನಲಹರಿ' ಎಂಬ ಗಾಯನಗೋಷ್ಠಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರುಕಡೆ ಆಯೋಜನೆಗೊಂಡಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಧಾರವಾಡ, ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ದಾಖಲಾತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಈ ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಗೌರವವೂ ದೊರೆತಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ದೂರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರುಗಳೂ ಇದರ ಕುರಿತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಚೂಲಗಳನ್ನು ಸಹೃದಯರ ಮುಂದಿಡುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ನಾಡಿನ ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು ವಿದ್ವತ್ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಚಿಸಿರುವ ಲೇಖನಗಳ ಈ ಸಂಚಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಹೊಸಲಹರಿಯೊಂದನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರೆ ಈ ಶ್ರಮ ಸಾರ್ಥಕ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸನ್ಮಾನ್ಯ ಕುಲಪತಿಗಳಾದ ಪ್ರೊ. ಸರ್ವಮಂಗಳಾ ಶಂಕರ್ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಅಂತೆಯೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಗೌರವಾನ್ವಿತ ಕುಲಸಚಿವರು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಸಂಪಾದಕರು

ಪರಿವಿಡಿ

1. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತ ೧
ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ

2. ಭಾಗವತಿಕೆ : ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿ ೬
ಗುಂಡ್ಮಿ ಸದಾನಂದ ಐತಾಳ

3. ಯಕ್ಷಗಾನ : ಪ್ರಾಚೀನ ಗಾನಶೈಲಿ ೩೩
ಗುರುರಾಜ ಮಾರ್ಪಳ್ಳಿ

4. ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತ ೪೨
ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್

5. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ೫೩
ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿ ಭಟ್

6. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಶೈಲಿ ೬೪
ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ

7. ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳಕ್ರಮ ೮೫
ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ

8. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ ೧೦೩
ವಿದ್ವಾನ್ ರಾ.ಸ. ನಂದಕುಮಾರ್

ಲೇಖಕರ ವಿಳಾಸ ೧೧೩

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಸಂಗೀತ

ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಗುರಿ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಸಿಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳು ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಲಭ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು, ಕಲಾಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದು ಒಂದು ಖಚಿತ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ. ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣ, ಭಾಗವತದ ಕತೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹರಡುವುದು ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ. ಅದರ ಆಶಯ didactic - ನೀತಿಬೋಧೆ. ಇದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು ನಾಟ್ಯದ (ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಮಾತು) ಮೂಲಕ. ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೆಳೆದು ಬಂತು.

ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯಾದಾಗ ಅದು ಯಾವ ಕಾಲಘಟ್ಟ, ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ರೂಪುಗೊಂಡಾಗ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಹೊಸದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ 'ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ'ಗಿಂತಲೂ ನೂರು ವರ್ಷ ಮೊದಲು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಕೃತಿ ಅನ್ನುವ ಪ್ರಕಾರ ಇನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರು ನಮ್ಮ ಹಿತಕ್ಕೆಂದು ಕೊಟ್ಟದ್ದು, ನಾವು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಭರತಮುನಿ ಅದನ್ನು ಗುರು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸದುಪದೇಶ, ಶಿಷ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಇಳಿದು ಬಂದ ಉಪದೇಶ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನೀತಿ ಬೋಧನೆ ಆಶಯ

ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ಗುರುಪರಂಪರೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ ಅದನ್ನು

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದು ಕಲೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಮನೋದರ್ಮದಲ್ಲಿ. ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಗಳಂತೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು, ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿವೇಚನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಮನೋಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಲೀ, ಅದು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಲೀ ಅದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ನೆಲೆಯೇ ಬೇರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತದ ನೆಲೆಯೇ ಬೇರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಗ ಕೇವಲ ಕಲೆಯಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಸಿಕರಿಗೆ 'ಆನಂದ'ವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉದ್ದೇಶ ಅದಕ್ಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತದ ಗುರಿ ಲೌಕಿಕ ಸಂತೋಷವಲ್ಲ, ನೀತಿ ಬೋಧನೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವರು ನರಹರಿತೀರ್ಥರು, ವ್ಯಾಸತೀರ್ಥರು, ವಾದಿರಾಜರು, ಪುರಂದರದಾಸರು ಮೊದಲಾದ ದಾಸಶ್ರೇಷ್ಠರು. ಇವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳೇ ಮುಂದಿನ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಗೆ ದಾರಿದೀಪವೆನಿಸಿ ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ದಾರಿ ಕೊರೆದು ಕೊಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಬುನಾದಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಹಿಂದೆ ಮೂರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1) ಅದು ಬಯಲು ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಗಡುಸು ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು.
2) ಅದು ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಬೇಕು, ವೇಷಧಾರಿಯ ಮಾತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು.
3) ಅದು ವೇಷಧಾರಿಯ ನೃತ್ತ ಮತ್ತು ಭಾವ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು.

ಈಗ ಈ ಮೂರು ಪ್ಯಾರಾಮೀಟರ್‌ಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಬಹಿರ್ಮುಖ ಸಂಗೀತ

ಗಡುಸು ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವತರ ಹಾಡು ವೇಷಧಾರಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನೂರಾರು ಮಂದಿ ಹೊರಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗಿಸಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ನಾದಾನುಸಂಧಾನ. ಗಾಯಕ ಮತ್ತು ಶ್ರೋತೃ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಅಲಿಖಿತ ಒಪ್ಪಂದದಂತೆ ಗಾಯಕ ತನ್ಮಯನಾಗಿ

ರಾಗವೀಥಿಯಲ್ಲಿ ಪಯಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವನ್ನೂ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಏಕಾಗ್ರತೆ ನೆಲೆಸಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೆಳೆಮಿಂಚು ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಮರೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂವಹನಸಾಧ್ಯತೆಗಾಗಿ ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ - ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಧ್ಯ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರ ಪಂಚಮದ ವರೆಗೆ - ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ರಾಗಗಳ ಕೆಲವೊಂದು ಸ್ವರ. ಸಂಚಾರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ರೂಪುಗೊಂಡ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ನಾವು 'ಮಟ್ಟು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ.

ಮಟ್ಟು

ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗು ಎರಡೂ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನದ ಮಟ್ಟುಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರಮೇಳಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದಾಗ ದೊರೆಯುವ ಒಂದು ಧಾಟಿಯನ್ನು ಮಟ್ಟು ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಭೈರವಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಸಾವೇರಿ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮಟ್ಟುಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಸಿಗ್ನೇಚರ್ ಅನ್ನುವಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು (ಉದಾ : ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯ ಪಪರಿಸರೀ.......... ಪ್ರಯೋಗ) ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವು ರಾಗದ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರ ಪಂಚಮದವರೆಗಿನ ಸ್ವರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಪೂರ್ವಾಂಗ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಾಗಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅನಾವರಣ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಟ್ಟು ಅನ್ನುವ ಈ ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆ ಇದೆ, ಚೆಲುವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವುದು ಈ ಮಟ್ಟುಗಳಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಮಟ್ಟುಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ವಿರಳವಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದತ್ತ ವಾಲುವ ಧೋರಣೆ ಇತ್ತು. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಹೊಸ ಮಟ್ಟುಗಳ ರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಿಂದ ದೂರವಿರಿಸಿದ್ದರು. ಮೈಂದಪ್ಪ ರೈ, ಮಹಾಬಲ ನೋಂಡ ಮೊದಲಾದವರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತುಸು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. 70ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಶುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈಗ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಭಾಗವತರು ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳ ಧಾಟಿಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನುಸುಳಿಕೊಂಡು ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಕಲುಷಿತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ.

ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವುದು, ಮುಂದಿನ ಭಾಗವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯದ್ದು narrative style- ನಿರೂಪಣಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗಾಯನ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ - descriptive. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ರಾಗದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾಗಿ ರಾಗದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕೆಲಸ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗದ ಅಂತಸ್ಸತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ದೃಢವಾದ ದಪ್ಪ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ. ಗಮಕಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪ, ಬಿರ್ಕಾಗಳು ಇಲ್ಲ. ರಾಗಚಿತ್ರಣ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲದ ಕಾರಣ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಾಗಾಲಾಪನೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಈ ಬಗೆಯ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ರಾಗಗಳಲ್ಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವ, ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಒಂದೇ ರಾಗದ ಹಲವು ಮಟ್ಟುಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಗಾಯನ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಎಂದೂ ಒಂಟಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸರಿಯೇ. ಅದು ತನ್ನ ಎದುರು ಒಬ್ಬ ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದರ ನಡೆ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧರಿತ. ಗಾಯನದೊಂದಿಗೆ ಕುಣಿತವೂ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಹಾಡಿನ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ಭಾಗವತ ನಡೆಸುವಂತಿಲ್ಲ. ತಾಳದ ಆವರ್ತ ಭಾಗವತನನ್ನೂ ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಲಂಬಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಲ ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಂದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸದ, ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರದ ಅನಗತ್ಯ appendix.

ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಕಲೆ ಕಾಲದ ಕೈಗೂಸಾದ ಕಾರಣ ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಸಹಜವೂ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸಾಧು ಅನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುವಾಗಲೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಇರಬೇಕು, ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕು, ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅರಿವಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಈ ಮೂಲ ರೂಪದಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು, ಜೋಯಿಸರು, ಅಗರಿಯವರು ಮೂಲರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧಾಂಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನಾಗಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನನ್ಯತೆಯ ಚಿಹ್ನೆಯಾಗಿರುವ ಮಟ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿ ಅದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದು ಉಚಿತವೇ ಹೌದು. ಇದರಿಂದ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳ, ರಾಗಸ್ವರೂಪದ ಖಚಿತ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಶ್ರೀರಾಗವಾಗಿಯೋ, ಮುಖಾರಿ ಭೈರವಿಯಾಗಿಯೋ ಜಾರಿಹೋಗುವುದನ್ನು ಇದು ತಡೆಯಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತರವಲ್ಲ. ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಯಾವುದು ಎಷ್ಟು ಹೇಗಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಅರಿವನ್ನು ನಾವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

* *

'ಭಾಗವತಿಕೆ' : ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿ

ಗುಂಡ್ಮಿ ಸದಾನಂದ ಐತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಗಾನ - ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿದ್ದು ಗಾಯನವು ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತದ ತಂಡವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಅರಳುವಿಕೆಯು ಭಾಗವತಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು 'ಆಟ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆಟದ ಕಲೆ ಏರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಾದವನು ಪ್ರಮುಖ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೇ ಕಠಿಣವಾದ ವಿಭಾಗ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು 'ಭಾಗವತಿಕೆ' ಎಂದೂ, ಅದರ ಹಾಡುಗಾರನನ್ನು 'ಭಾಗವತ'ನೆಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಸಹಾಯಕನಿಗೆ ಸಂಗೀತಗಾರನೆಂದು ಹೆಸರು. ಆದರೆ ಆತನು ಯಾವ ಗಾಯನ ಕಚೇರಿಯನ್ನೂ ನಡೆಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಪೂರ್ವರಂಗವನ್ನು ನಡೆಸಿ, ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತನು ಬರುವವರೆಗೆ ಪದ ಹೇಳಿ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಇದು ಕಲಿಕೆಯ ಆರಂಭಿಕ ಹಂತವಾಗಿತ್ತು. ಯುವ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಾಳ - ಲಯ - ರಾಗಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಂಗವು ಸುದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ (ಸುಮಾರು ಎರಡೂವರೆ ತಾಸು) ಸಂಗೀತಗಾರನು ತನ್ನ ಲಯ - ತಾಳ, ಸ್ವರ, ರಾಗ, ಕಂಠಪಾಠವೇ ಮೊದಲಾದ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗಲು ಅನುಕೂಲವಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಭಾಗವತನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೇರಲು ಉತ್ತಮ ತರಬೇತಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ, ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವತರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಕಲಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ಅಧ್ಯಯನ - ಅಧ್ಯಾಪನ ಎಲ್ಲವೂ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಾಗಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಸಂಗೀತಗಾರನು ಭಾಗವತ ಪದವಿಗೇರಿದಲ್ಲಿಂದ ಆತನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತವೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಭಾಗವತನ ಲಕ್ಷಣಗಳಷ್ಟೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಹೊಣೆಗಳು, ಜ್ಞಾನ ಆತನಿಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾಗಿ ಆ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವಂತದ್ದಾಗಿರದೆ, ಬೇರೆ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದಂತಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

1. ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವೊಂದರ ಅನಾವರಣಕ್ಕೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯು ಹೇತುವಾಗಿದೆ.
2. ಇದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗಾಯನವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಹಾಡನ್ನು ಭಾಗವತನು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಕಥೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಆಡಿತೋರಿಸುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ

ಇಂಬುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತವು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

3. ಇದು ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಬಳಸುವ ಸಂಗೀತ ಇಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ ಗಾಯನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ.
4. ಭಾಗವತಿಕೆಯು ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ.
5. ಮುಮ್ಮೇಳದವರ ಕಸುಬಿಗೆ, ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಚಲನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.
6. ಇದು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳಾದ ಮದ್ದಲೆ - ಚೆಂಡೆಗಳಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಅವರು ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ವಾದನಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಾದೆ.
7. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯನ ಮತ್ತು ವಾದನಗಳು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ರಸಪೋಷಣೆಗೆ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.
8. ಇದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ತುಸು ಗಡಸು ಮತ್ತು ಕೆಲವೆಡೆ ಒರಟಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.
9. ಭಾಗವತಿಕೆಯೇ ರಂಗದಲ್ಲಿರುವವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿದೆ.
10. ಭಾಗವತಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಡೆಯಲಾರದು.
11. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಸ್ಥಾನ ಖಾಲಿ ಇರಲೇಬಾರದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವೇಷ ಇಲ್ಲದೆ ಇರಬಹುದು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರು ಕೆಲಸವಿಲ್ಲದಾಗ ವಿರಮಿಸಬಹುದು (ವಿತಾಲದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ) ಆದರೆ ಭಾಗವತ ಮಾತ್ರ ಸದಾ ಉಪಸ್ಥಿತನಿದ್ದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿರಬೇಕು.
12. ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ನಿಬಂಧನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟೇ ಭಾಗತವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡಿ, ತಾನೂ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕು.

ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯುವುದೇನೆಂದರೆ, ಭಾಗವತನೊಬ್ಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಿರಬೇಕು. ಇಂತಹ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವ ಭಾಗವತನ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಹೊಣೆಗಳು ಯಾವುವೆಂದರೆ;

1. ಭಾಗವತನು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ನೇತೃತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿ, ಕಥೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದು ಹಾಡಬೇಕು.
2. ಆತನು ಕೇವಲ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಯಕನಾಗಿರದೆ, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸಂಕಲನ ಮಾಡಿ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು.
3. ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಮುಮ್ಮೇಳಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮುನ್ನಡೆಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು.
4. ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ವಿವಿಧ ವೇಷ (ಪಾತ್ರ)ಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿಸಿ, ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಬೇಕು.
5. ಹೀಗೆ ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಪದಗಳನ್ನು

ಅವುಗಳಿಗೊಪ್ಪುವ ರಾಗ - ತಾಳಗಳಿಂದ ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಹಾಡಿ, ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿನ ಯಾವತ್ತೂ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬೇಕು.

6. ಹಾಡುವ ಪದಗಳೆಲ್ಲವೂ, ತಾಳ - ಲಯ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ, ರಾಗ-ಭಾವ ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರಬೇಕು.
7. ಆತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು.
8. ಈತನಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ - ಅರ್ಥಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು.
9. ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟೂ ಪದಗಳನ್ನು ಕಂಠಸ್ಥ ಮಾಡಿ ಹಾಡಬೇಕು.
10. ಭಾಗವತನು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಂತೇ ಹಾಡಬೇಕು.
11. ಆತನು ಆಕರ್ಷಕ ಕಂಠಸಿರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು.
12. ಈ ರಂಗಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಒಂದು ವಸ್ತ್ರಸಂಹಿತೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳ ಮರ್ಯಾದೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು.
13. ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಸಹಜ ಕಂಠದಿಂದಲೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಯಾವುದೊ 'ಮಿಮಿಕ್ರಿ' ಕಲಾವಿದನಂತೆ ಯಾರನ್ನೋ ಅನುಕರಿಸಿ ಹಾಡಬಾರದು.
14. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮುಖಂಡನೊಬ್ಬ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಇದನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ ಭಾಗವತನಾದವನು ಕರ್ತವ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಆತನಿಗಿರಬೇಕಾದ ಅರ್ಹತೆಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾದ ವಿಶೇಷ ಜ್ಞಾನಗಳೆಂದರೆ :

1. ಲಯ - ತಾಳ :

ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಲಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದವರು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಲಯ-ತಾಳಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವು ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ತೀರ ಅವಶ್ಯ. ಸರ್ವ ಅಂಗಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಲಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಭಾಗವತನ ತಾಳದಿಂದಲೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದನ್ನೆ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮದ್ದಲೆ- ಚಂಡೆ, ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಗವತನಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ತಾಳಜ್ಞಾನ ಇರಲೇಬೇಕು. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳು, ಉಪತಾಳಗಳು, ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಅವುಗಳ ಕಾಲಭೇದಗಳು. ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿಡಿತವಿರಬೇಕು. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ತಾಳದ ನಡೆ - ವಿಸ್ತಾರ (ಆರಂಭದ ಎತ್ತುಗಡೆ, ಚಾಲು, ಮುಕ್ತಾಯ...... ಇತ್ಯಾದಿ)ಗಳು ಮುಂದಿರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯವೇ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಗವತನ ತಾಳ-ಲಯಗಳಲ್ಲಿನ ಕಂಪನ

ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಕೆಟ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ವೇಗಾಂತರದ (ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ) ಲಯದಲ್ಲಿ 'ಕಸುಬು' ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ತಾಳ- ಲಯಗಳು ಎಲ್ಲೂ ಜಾರದಂತೆ, ಜಗ್ಗದಂತೆ ಭಾಗವತನು ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕು.

2. ಲಯಗತಿ (ಪದ್ಯದ ವೇಗ) :

ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲಯಗತಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವರಿಗೆ ತುಂಬ ನಿಧಾನಲಯವೂ, ಹಲವರಿಗೆ ಮಧ್ಯಮ ಲಯವೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಚುರುಕುನಡೆ, ಹೀಗೆ ಅವರವರ ಆಯ್ಕೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಪದದ ವೇಗವು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಡಗಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿನ ಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕರುಣ, ಶೃಂಗಾರ, ಶಾಂತರಸಗಳು ವಿಲಂಬಿತ ಗತಿಯಲ್ಲೂ, ಹಾಸ್ಯ, ಭಯಾನಕ, ಭೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತರಸಗಳು ಮಧ್ಯಮಲಯದಲ್ಲೂ, ವೀರ, ರೌದ್ರರಸಗಳು ತ್ವರಿತ ನಡೆಯಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕು. ಮುಂದಿರುವ ಕಲಾವಿದನು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತಾ, ಪ್ರತಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ, ಪದಕ್ಕೂ, ಒಂದು ಭಾವಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ವೇಷಧಾರಿಯು ತಂದಿತ್ತ ಭಾವ -ಲಯಗಳ ಹೊಲಬನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಕೌಶಲ್ಯ ಭಾಗವತನಿಗಿರಬೇಕು. ಅದೇ ಭಾವ ಮತ್ತು ವೇಗಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ, ಭಾಗವತನು ಹಾಡನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ವೇಳೆ ವೇಷಧಾರಿಯು ಅನನುಭವಿಯಾಗಿದ್ದು, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾದರೆ, ಭಾಗವತನೇ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೇಗ - ಭಾವ - ರಸಗಳನ್ನು ಪದದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒದಗಿಸಲು ಸಮರ್ಥನಿರಬೇಕು.

3. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ:

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. i) ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪದಗಳ ಪಟ್ಟಿ. ವಿವಿಧ ತಾಳ-ರಾಗ-ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ. ii) ಪದ್ಯಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳು ನಡೆಸುವ ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆ - ಸ್ವಗತಗಳು. ಇದು ಆಶುಸಾಹಿತ್ಯ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ - ಅರ್ಥಗಳು ಸ್ಫುರಿಸಬೇಕು. ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಕೇಳುಗರಿಗೆ ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ನಡೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಅನನುಭವಿ ಕಲಾವಿದನೂ ಕೂಡ ಭಾಗವತನ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿಯೇ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ ಮಾಡಬಲ್ಲಷ್ಟು ಸತ್ವಯುತವಾಗಿರಬೇಕು. ಹೆಚ್ಚಿನೆಲ್ಲ ಪದಗಳು ಕಂಠಸ್ಥವಾಗಿದ್ದು, ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ, ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ವಾಕ್ಯಾರ್ಥ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ, ಅಲಂಕಾರ, ವೇದಾಂತ, ದೃಷ್ಟಾಂತ,

ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸ, ನುಡಿಗಟ್ಟು, ಗಾದೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಅರ್ಥವಿವರಣೆ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

4. ರಾಗ ಜ್ಞಾನ :

ಭಾಗವತನಿಗೆ ಶುದ್ಧವಾದ ರಾಗ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ತಾನು ಬಳಸುವ ರಾಗಗಳ ಇತಿಹಾಸ, ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣ, ಆಲಾಪನೆ, ಸ್ವರವಿಸ್ತಾರ, ಅವುಗಳ ಇತಿ-ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತತೆ ಇರಬೇಕು. ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯು ಪಾತ್ರೋಚಿತವೂ, ರಸಭಾವಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆಯೂ ಇರಬೇಕು. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ (ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಪುರುಷವೇಷ, ಹಾಸ್ಯ..........ಇತ್ಯಾದಿ) ಅವುಗಳ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ರಾಗಗಳು ಯಾವುವು? ಎಂಬ ಕುರಿತು ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಇರಬೇಕು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಉಳಿದ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸೊಗಸಿನಿಂದ ಹಾಡಬೇಕು. ಇದು ತನಕ ನೋಡಿ, ಕೇಳಿ, ತಿಳಿದು, ಮೆಚ್ಚಿ, ಅನುಭವಿಸಿದ ರಾಗ ಪರಂಪರೆಗಳಿಂದ ಹಾಡಿ ರಂಜಿಸಬೇಕು. ಕೇಳಲು ಸೊಗಸಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಏಕೈಕ ಕಾರಣದಿಂದ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಜಾನಪದ, ರಂಗಗೀತೆ, ಗೀಗೀ ಪದ, ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡು ಮುಂತಾದ ಅನ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಲಬೆರಕೆಗಳಿಂದ ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೆಡಿಸಬಾರದು. ಈ ರೀತಿಯ ತೇಪೆಕಾರ್ಯವು ಕಲೆಯ ಆವರಣಭಂಗಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸರಾಗಗಳು ಬೇಡವೆಂದಲ್ಲ. ಇಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆಂದು ಹಾಡುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿಯೇ ಇದ್ದವು. ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ, ಇದರ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಪದಗಳ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕಿರುಮಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಅವು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಇಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗಗಳ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕಿಡುವುದರಿಂದ, ಅವು ವಿರೂಪಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಬಹುದು.

5. ಛಂದಸ್ಸು :

ಭಾಗವತನಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲದೆ ಹೊರನಾಡಿನ ಕೆಲವು ಛಂದಸ್ಸುಗಳೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಣ ಛಂದಸ್ಸು, ಮಾತ್ರಾಗಣ, ಅಂಶಗಣ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಗಣ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿವೆ. ಎಲ್ಲ ಛಂದಸ್ಸುಗಳೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮಟ್ಟುಗಳ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಯಮಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಸಮರೂಪಿ ಪದರಚನೆಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ 'ಮಟ್ಟು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಗ - ತಾಳ ಯುಗ್ಮದಿಂದ ಹೆಸರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಸುರುಟಿ - ಏಕತಾಳ, ಶಂಕರಾಭರಣ

- ರೂಪಕತಾಳ, ಕೇದಾರಗೌಳ - ಅಷ್ಟತಾಳ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ - ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ.... ಇತ್ಯಾದಿ. ಆ ಛಂದಸ್ಸುಗಳ ಗಣನಿಯಮಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿರುವ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಗಣವಿಗಂಡಣೆ ಮಾಡಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ತಾಳಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ, ಒಂದಕ್ಷರವೂ ವ್ಯತ್ಯಯವಾಗದಂತೆ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಛಂದಸ್ಸು ಹಾಡಿನ ಇತಿ-ಮಿತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪದಗಳ ಎತ್ತುಗಡೆ, ವಿಸ್ತಾರ, ಉದ್ದಳತೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಗಳ ಸ್ಥಾನಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಜೀಕು, ಜಿಗಿತ, ಬಿಗಿತ, ವಿರಾಮ ಮತ್ತು ನಿಲುಗಡೆಗಳನ್ನೂ ಛಂದಸ್ಸು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಪರ್‍ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ದೊರಕುವ ವಿವಿಧ ಛಂದೋವಿಲಾಸಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಭಾಗವತನದ್ದಾಗಿದೆ.

6. ಪದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ :

ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪದದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಾಲನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ತುಂಬಾ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಪದವನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಲೇ, ಮದ್ದಲೆ - ಚಂಡೆ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕೂಡ ಅದರ ಲಯ, ತಾಳ, ರಾಗ, ಭಾವಗಳ ಸುಳಿವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಭಾಗವತನು ಈ ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕು. ಎತ್ತುಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಡವಿದರೆ, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಗೋಜಲು. ಭಾಗವತನ ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೆ ಮುಂದಿನ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಸ್ವರ - ಧಾಟಿಗಳು ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಖಚಿತವಿರಲೇಬೇಕು. ವೇಷಧಾರಿಯು ಎತ್ತಿಕೊಟ್ಟ ತಾಳ - ಲಯ, ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾಗವತನು ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಣಪ್ರತಿಷ್ಠೆಸಲ್ಲದು. ಹಾಗೆಂದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅಂತಹ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಪರಸ್ಪರ ಸಮಾಲೋಚಿಸಿ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರಬೇಕು. ಪದದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸೊಲ್ಲು (ನುಡಿ) ಕೂಡ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೇ ಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿದರೂ, ಅಂತ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಾಲನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇದೇ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಿರಬೇಕು. ಎತ್ತುಗಡೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕು.

7. ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ:

ಭಾಗವತನಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕಾದುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹಾಡನ್ನು, ಹೇಗೆ ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು. ಕೃಷ್ಣ, ವಿಷ್ಣು, ಬ್ರಹ್ಮ, ಸ್ತ್ರೀವೇಷ ಮುಂತಾದ ಸೌಮ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ರಾಗ, ನೃತ್ಯ, ವಿನ್ಯಾಸಗಳೇ ಬೇರೆ, ಬಣ್ಣ, ಕಿರಾತ ವೇಷಗಳ ಲಯಗತಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಬಗೆಯೇ

ಬೇರೆ. ಪುಂಡುವೇಷಗಳಿಗೆ ಚುರುಕುನಡೆ ಇರಬೇಕು. ಅನವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೀನ ಚಾಲು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಾರದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ನಾರದ, ಭೀಷ್ಮ ಮುಂತಾದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಕುಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಪಾದಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿರಬೇಕು. ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಳು ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣ, ಭಾವ–ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಇರಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಕೇವಲ ಅಗ್ಗದ ರಂಜನೆಗಾಗಿಯಲ್ಲ. ಪದಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಅವುಗಳ ವೇಗ, ರಾಗ, ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ವಿಧಾನ, ವಿಸ್ತಾರ, ಹೀಗೆ ಭಾಗವತನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲವೂ ಏಕೆ? ಹೇಗೆ? ಎಷ್ಟು? ಎಂಬ ಖಚಿತತೆಯೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು.

8. ರಸಪ್ರಜ್ಞೆ:

ಎಲ್ಲ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಗುರಿ ರಸಸೃಷ್ಟಿ. ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದು ವೀಕ್ಷಕರ ಮನಮುಟ್ಟಬೇಕಾದರೆ ರಸಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿರಬೇಕು. ರಸ ಉತ್ಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಭಾಗವತನು ತನ್ನದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಳಸಬೇಕು. ಭಾಗವತನು ತನ್ನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರನೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆತನೇನೂ ಸರ್ವತಂತ್ರಸ್ವತಂತ್ರನಲ್ಲ. ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಲೆ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆಂದರೆ ಹಾಗೆ ಹೊರಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನ ಕಂಠಶ್ರೀ, ತಾಳ-ಲಯಗಳ ಹಿಡಿತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಾಗ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಜ್ಞಾನಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಟದ ಕಳೆಯೇರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಿರಬೇಕು. ಹೊರತು ಅಗ್ಗದ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಬಲಿಬಿದ್ದು "ಈss.... ಅಥವಾ ಓss.... ಯ್s.... ಎಂದು ಏಕನಾಳೀ ಸ್ವರದ ದೀರ್ಘಾಲಾಪನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾ ರಸಭಂಗ ಮಾಡಬಾರದು. ರಸಿಕರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ನೆಪವೊಡ್ಡಿ ತನ್ನ ತೆವಲುಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಭಾಗವತನ ಕರ್ತವ್ಯವೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ತಲೆಹಾಕಬಾರದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕೊನೆಯ ಸ್ಥಾನ. ರಸಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ತೊಡಕುಗಳನ್ನೂ ಭಾಗವತನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

9. ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ:

ಭಾಗವತನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಮಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಇರಬೇಕು. ನಿಗದಿತ ಅವಧಿಯೊಳಗೆ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಹೊಣೆ ಭಾಗವತನದ್ದು. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪದಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಸಂಕಲಿಸಬೇಕು. ಭಾವಪೂರ್ಣ, ರಸವತ್ತಾದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ತುಸು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯವನ್ನು ನೀಡಿ, ಅಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಬೇಕು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಆರಂಭಿಸಿ ನಿಶ್ಚಿತ ವೇಳೆಗೆ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಕಲಾವಿದರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವರಿಂದ ಕೆಲಸವನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಇರಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕಲಾವಿದ ತನಗೆ ಮೀಸಲಾದ ಸಮಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಕಬಳಿಸದಂತೆ

ಎಚ್ಚರವಹಿಸಬೇಕು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆತನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತನ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಹೊರತಾದ ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಯು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಜರುಗದಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬೇಕು.

10. ಆತ್ಮಸಂಯಮ :

ಭಾಗವತನಾದವನು ಒಬ್ಬ ಸಮಚಿತ್ತದವನೂ, ನಿರ್ವಿಕಾರಿಯೂ, ನಿರಹಂಕಾರಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆತ ಎಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥನಿದ್ದರೂ, ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಲೇ ಅಪಸ್ಮಾರ ಬಡಿದವರಂತೆ ಏರುದನಿಯಲ್ಲಿ ಕಿರುಚಬಾರದು. ಬಿಗಿಯಾದ ಒಂದೇ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಅಲ್ಲ-ಸಲ್ಲದ ಅಸಹ್ಯ ಅಂಗಚೇಷ್ಟೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಾರದು. ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಡೆಯೂ, ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವ ಚಾಪಲ್ಯವಿರಕೂಡದು. ಯಾವಾಗ? ಎಲ್ಲಿ? ಎಷ್ಟು ಬೇಕೊ, ಅಷ್ಟಷ್ಟನ್ನೆ ನೀಡುತ್ತಾ, ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ಯನಿರಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ತಾನೆ ನುಂಗಿಹಾಕದೆ, ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರು ಮತ್ತು ಮುಮ್ಮೇಳದವರ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಇಂಬುಕೊಡಬೇಕು. ಸಹಕಲಾವಿದರ ಕಷ್ಟ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕು.

ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ

ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯು ಒಂದು ನಿಗೂಢ ರಹಸ್ಯದಂತಿದೆ. ಸದ್ಯದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಲಾರದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಗ, ಶೈಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾದಂತಿದೆ. ಈ ಸಂಗೀತ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಕೂಡ ತಿಳಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾಹಿತಿ, ದಾಖಲೆಗಳು ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇ ಸರಿ! ಪುರಾತನ ಯಕ್ಷ ಸಂಗೀತದ ರೀತಿ-ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಖಚಿತ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹೇಗಿತ್ತು? ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು? ಎಂಬುದರ ಕುರಿತು ಯಾರೂ ಕೂಡ 'ಇದಮಿತ್ಥಂ' ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಮರ್ಥರಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆಯೊ, ಅದು ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗ್ಗೆ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಈಗಿನ ರಾಗಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ರಾಗ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಎಂಭತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕೆಳಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ನೂರ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು.

ಈ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಮಿಕ್ಕಿದ ಇತಿಹಾಸವಿರುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತವೂ ಕೂಡ ಪೂರ್ವಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ, ಅಂದರೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ

ಪದ್ಧತಿಗಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಯುಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳ ಸಂಚಾರವು ಈಗಿನ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ರಾಗ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಹಾಡಿನ ಹಾದಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತ, ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತ, ರಾಮಾಮಾತ್ಯ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆ ಎಂಬುದು ಹಲವು ಸಂಶೋಧಕ - ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹೇಳಿಕೆ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ. ಆ ಪದ್ಧತಿ ಹೇಗಿತ್ತು? ಅದರ ಕ್ರಮಗಳೇನು? ಅವುಗಳ ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳು ಹೇಗೆ? ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿಗಳ ಕುರಿತು ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳ ಸಹಿತ ಉದ್ಧರಿಸಿದವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಬಗೆಗಿನ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಋಜುತ್ವವೇ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಗಳಿವೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬತ್ತೀಸರಾಗ - ತಾಳಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಂದು ಮಿಥ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ರಾಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ? ಅಥವಾ ಅನ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಆಮದು ಮಾಡಿದುದೆ? ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಿಗುವ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳೆಂದರೆ ಸುಮಾರು 300-400 ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ರಚಿಸಲಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಗ-ತಾಳಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿನ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಲ್ಲೇ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆ? ಎಂಬುದು! ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಜ್ಞಾನವಿತ್ತೆ? ಎಂಬುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ. ಏಕೆಂದರೆ ಈಗ್ಗೆ ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸಿದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ರಾಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಏನೇನೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಹಿಂದಿನವರೂ, ಕೇವಲ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನ್ಯಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಬತ್ತೀಸರಾಗಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಹಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದ, ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ಯಾವ ಭಾಗವತನೂ ಹಾಡಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಅವುಗಳ ವಿಚಾರ ಏನೂ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಅನಂತಯ್ಯಕೊಡೆಂಚ, ಹೇರೂರು ಮಂಜಪ್ಪ, ಮರ್ತಪ್ಪಯ್ಯ, ಮಾರ್ವಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಪ್ಪೂರ, ಕುಂಜಾಲು ಶೇಷಗಿರಿ ಕಿಣಿ, ವೆಂಕಟರಮಣ ಯಾಜಿ, ಶುಂಠಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸಯ್ಯ, ಹೊನ್ನೇಸರ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ, ಹೇರಂಜೆ ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ಅಂಪಾರು ಕೃಷ್ಣವೈದ್ಯ, ಜಾನುವಾರುಕಟ್ಟೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕಾಮತ್, ಚರಡಪ್ಪಯ್ಯ, ಕೋಟ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕ್, ಮಾರ್ವಿ ವಾದಿರಾಜ ಹೆಬ್ಬಾರ, ಮಾರ್ವಿ ನಾರಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರ, ಗುಂಡ್ಮಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ನಾವಡ, ಗುಂಡ್ಮಿ ಬಸವನಾಯಕ, ಮರವಂತೆ ನರಸಿಂಹದಾಸ, ಮರವಂತೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸದಾಸ್, ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಗೋರ್ಪಾಡಿ ವಿಠಲ ಪಾಟೀಲ, ಮತ್ಯಾಡಿ ನರಸಿಂಹ ಶೆಟ್ಟಿ, ಕಡತೋಕ ಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತ, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ

ಭಾಗವತ, ನೆಲ್ಲೂರು ಮರಿಯಪ್ಪ ಆಚಾರ್, ಬೂದಪ್ಪ ಭಾಗವತ, ಬೀರ ಭಾಗವತ, ನೆಬ್ಬೂರ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆ, ಕಪ್ಪೆಕರೆ ಸುಬ್ರಾಯ ಹೆಗಡೆ, ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಹಾರಾಡಿ ಅಣ್ಣುಗಾಣಿಗ, ಆಗೋಳಿಡು ನರಸಿಂಹದಾಸ ಶೆಣೈ ಇವರುಗಳಲ್ಲದೆ, ಮದ್ದಲೆಗಾರರಾಗಿದ್ದರೂ, ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಉತ್ತಮ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದ, ಭಾಗವತರನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ, ಗುಂಡ್ಮಿ ಪುಟ್ಟಯ್ಯ ಉಡುಪ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮಂಜುನಾಥಯ್ಯ, ಕೊಕ್ಕರ್ಣೆ ಗುಂಡು ನಾಯಕ್, ನೀಲಾವರ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಗೋಳಿಹೊಳೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಶ್ಯಾನುಭೋಗ, ಹಿರಿಯಡಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್, ಬೆಳೆಂಜೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ನಾಯಕ್, ಕಿನ್ನೀರು ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆ, ಮಣೂರು ಮಹಾಬಲ ಕಾರಂತ, ಭಟ್ಕಳ ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರ್, ಕರ್ಕಿ ಪ್ರಭಾಕರ ಭಂಡಾರಿ, ಹುಂಚ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಆಚಾರ್, ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಕೂಡ ಗೌಳಿಪಂತು, ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ, ಗೌಳ ಮಲಹರಿ, ಪಹಡಿ, ಘರಜು, ಗುಂಡಕ್ರಿಯ, ಯರಕಲ ಕಾಂಭೋಜಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲೇ ಹಾಡಿಲ್ಲ; ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟೂ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಜ್ಞಾನವಿದ್ದವರೆಂದರೆ ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಮತ್ತು ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು ಇಬ್ಬರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೂತನ ರಾಗಗಳು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಎಪ್ಪತ್ತೆರೆಡು ಮೇಳಕರ್ತ ಪದ್ಧತಿ ಆಧರಿತವಾಗಿದ್ದು, ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಕಾಲ ಯಾವುದು? ಅವು ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಏಕೆ ಹರಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ? ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಗಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು? ಎಂಬೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ, ಇದು ವಿದ್ವಜ್ಜನರ - ಚಿಂತಕರ ಅವಗಣನೆಗೆ ತುತ್ತಾಗಿತ್ತೆ? ಮಧ್ಯಾವಧಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲೊ ದಿಢೀರ್ ಅಧಃಪತನವಾಗಿ, ಕತ್ತಲೆಯುಗ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರಬಹುದೆ? ಅಥವಾ ಇದನ್ನು ತುಸು ವೈಭವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆಯೇ? ಎಂಬೆಲ್ಲ ಸಂದೇಹಗಳು ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗಳು, ಜ್ಞಾನ, ಮಾಹಿತಿಗಳು ಕಾಲ ಸರಿದಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಇನ್ನಷ್ಟು ಶುದ್ಧರೂಪವನ್ನು ತಾಳುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ.......... ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೂ ಈ ನಿಯಮ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಪರಿಯ ಹಿಂಜರಿತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆಯ ಮೂಲಕ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗಿನವರು ಯಾರೂ ಕೇಳದ, ನೋಡದ, ಹಾಡದ, ಯಾವ ಮಾಹಿತಿಗಳೂ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಸಮಯವ್ಯರ್ಥ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳಿದಲ್ಲಿಂದ, ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇದನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವುದು ಒಳಿತು.

ಯಕ್ಷ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಸ್ಪಷ್ಟ ದಾಖಲೆ, ಮಾಹಿತಿ, ಕೇಳಿದ ಅನುಭವ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಈಚಿನ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಷ್ಟೆ ಲಭ್ಯ. ಅದರ ಆಧಾರದಿಂದ ಈ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನದ್ದೆಲ್ಲ ಬರೀ ಊಹೆ. ಹಾಗೆಂದ

ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಈ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ (1972) ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಡಾ| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಾಗ ಸಂಶೋಧನಾ ಶಿಬಿರವು ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮೈಲುಗಲ್ಲು. ಆ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಲುಪ್ತವಾಗಿದ್ದ ಎಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಆದರೂ ಆ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರು ಹಾಡಿದ ಬಿಡಿ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಿ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಆ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ಹೆಸರಿಸುವಲ್ಲಿ ಬೇಸ್ತು ಬಿದ್ದದ್ದೂ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಗಗಳು ಮಿಶ್ರಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನಿಲುಕದಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದವು. ಎಷ್ಟೊ ವೇಳೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿ, ಕುಗ್ಗಿಸಿ, ಅಳೆದು - ಸುರಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ, ರೂಪವನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಂದಿನ ಯಾವ ಭಾಗವತರೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ರಾಗಸಂಶೋಧನೆಯ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯಾವುದೇ ಶಿಬಿರವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಅಂತಿಮವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸತುಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಅಂತಿಮ ಎಂದಾದರೆ ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಗೊಂದಲ, ಹುಡುಕಾಟಗಳು ನಡೆಯುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದಾಗ್ಯೂ ಅಂದಿನ ರಾಗ ಶಿಬಿರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಂತೂ ಸತ್ಯ. ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರೆಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಹೆಸರಿಸಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮಾಡಿದರು.

ಈಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು ಎಂಭತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯ ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು.

1. ರಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಲಾಪನೆಗಳು ಹ್ರಸ್ವಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಅವು ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ....... ಇತ್ಯಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.
2. ರಾಗಗಳು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದವು.
3. ರಾಗಗಳು ಜಾನಪದೀಯ ಸೊಗಡಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸುವುದೂ ಕಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು.
4. ಇದರಲ್ಲಿ ನಯವಾದ ಪಲುಕುಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಬದಲು ಘನವಾದ ಜಾರುಗಳು, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗಮಕಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.
5. ಶುದ್ಧ ಮಧ್ಯಮ (ಕೋಮಲ) ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಮಧ್ಯಮ (ತೀವ್ರ) ರಾಗಗಳು ಕಡಿಮೆ (ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಪೂರ್ವಿ........ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿ)
6. ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಸಮಶ್ರುತಿಯಲ್ಲೆ

ಹಾಡುವುದು. (ನಾಮನಾಮಕ್ರಿಯೆ, ನವರೋಜು.......... ಇತ್ಯಾದಿ)

7. ಹಾಡಿನ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಕಿರಿದಾಗಿತ್ತು.
8. ಪದೇ ಪದೇ ಪುನರಾವರ್ತಗಳಾಗಲೀ ನಡುವೆ ಚಾಲುಗಳಾಗಲೀ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.
9. ಹಾಡುಗಳು ಕೇಳಲು ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿದ್ದು, ಆಗಿನ ಕಾಲದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒದಗುತ್ತಿತ್ತು.
10. ರಾಗಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವಿರದೆ, ಕೆಲವೇ ಆಕರ್ಷಕ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಹೆಣೆದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಿರುಗಾತ್ರದ ಸ್ವರಗುಚ್ಛ (scale)ಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳನ್ನು 'ರಾಗಮಟ್ಟು' (Set of notes)ಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.
11. ರಾಗಗಳ ಸಂಚುಕಿತ ರೂಪ (Shrinken form)ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ; ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಗಾನ-ನೃತ್ಯ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿದ್ದು, ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಸಾದರಪಡಿಸುವ ಕಲಾವಿದನ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಒದಗಿಸುವ ಸಂಗೀತವಿದು. ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಇದು ಕಚೇರಿ ಗಾಯನವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದೇ ರಾಗ - ತಾಳಗಳಿಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೇರಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಲ್ಲ ಸುಂದರವಾದ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ರೂಪ ತಳೆದಿವೆ.
12. ಕೆಲವೆ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದು, ಅವು ಸುಮಾರು 30-35ರಷ್ಟಿದ್ದವು.
13. ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಗಂಡಿಸಬಹುದು.
    ಅ) ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ತಾಳ - ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೂ, ವಿತಾಳಗಳಿಗೂ (ಭಾಮಿನಿ, ವಾರ್ಧಕ, ಕಂದ....... ಇತ್ಯಾದಿ) ಒಗ್ಗುವಂಥ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು.
    ಆ) ಕೆಲವೇ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ, ತಾಳಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂಥ ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಕಿರುಮಟ್ಟುಗಳು. ಇವುಗಳ ರಾಗಗಳು ಕೆಲವೇ ಧಾತುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳ - ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿದ್ದು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿವೆ.
14. ಛಂದೋ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಒಂದೇ ರಾಗದ ಹಲವು ಮಟ್ಟುಗಳೂ ಇವೆ. ಹಿಂದೆ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗ ಮಟ್ಟುಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

i) ಮಧ್ಯಮಾವತಿ	ii) ನಾಟಿ
iii) ತೋಡಿ	iv) ಕಾಂಭೋಜಿ
v) ಭೈರವಿ	vi) ಕಲ್ಯಾಣಿ
vii) ಶಂಕರಾಭರಣ	viii) ಕೇದಾರಗೌಳ
ix) ಆನಂದ ಭೈರವಿ	x) ಧನ್ಯಾಸಿ

xi) ಆರಭಿ	xii) ಬಿಲಹರಿ
xiii) ಪೂರ್ವಿ	xiv) ಮೋಹನ
xv) ಸಾವೇರಿ	

ಅಸಂಪೂರ್ಣ ಕಿರುಮಟ್ಟುಗಳು

i) ನವರೋಜು	ii) ಸುರುಟಿ
iii) ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ	iv) ಮೋಹನ ಮಟ್ಟು
v) ಕುಂಭ ಕಾಂಬೋಜಿ	vi) ದೇವಗಾಂಧಾರಿ
vii) ಬೇಗಡೆ	viii) ಮುಖಾರಿ
ix) ನೀಲಾಬಂರಿ ಮಟ್ಟು	x) ಕುರಂಜಿ (ನಾಟಿ ಕುರಂಜಿ)
xi) ಶಹನಾ ಮಟ್ಟು	xii) ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಮಟ್ಟು
xiii) ತುಜಾವಂತು	xiv) ಘಂಟಾರವ
xv) ಪಂತುವರಾಳಿ	xvi) ಢವಳಾರ (ಧವಲ)
xvii) ಮೋಹನ ಕಲ್ಯಾಣಿ	

ಕೆಲವು ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳ ಸಂಚಾರಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

1) ಮಧ್ಯಮಾವತಿ : 22ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಖರಹರಪ್ರಿಯದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ.

ಆರೋಹಣ : ಸ ರಿ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ನಿ$_2$ ಸ |

ಸ ನಿ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ರಿ$_2$ ಸ |

ಮುಖ್ಯ ಧಾಟಿ :

ಸಂಚಾರ : i) ನಿ ಸ̇ ರಿ ಮೂ ss... ರಿ̇ ಸ ರಿ̇...|

ರಿ̇ss........ ಮ̇ ಪ̇.... ರಿ̇ss.... ಸ̇ಸ̇ ರಿ̇s..... ನಿ |

ii) ನಿ ಮ ಪ̇ಪ̇ ನಿನಿ ಸ ನಿನಿ | ನಿ ಸ̇ ರಿ̇ss.... ಮ̇ರಿ̇ಸ̇ ರಿ̇ss..... ನಿಪ̇ |

ಮs.... ಪ.... ನಿನಿ ಸ̇ನಿ | ನಿ ಸ̇ ರಿ̇ss.... ಮs.... ರಿ̇s ಸ̇ ಸ̇ ರಿ̇ ನಿ ಪ |

ಮಮs.. ಪಪs... ನಿರಿ̇ರಿ̇.. ಮ̇ssರಿ̇ಸನಿ | ರಿಮ ಪಪ ನಿ ಪsಮs ರಿs.. ಸ |

2) ಕಲ್ಯಾಣಿ : 65ನೇ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ

ಆ : ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_3$ ಮ$_2$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_3$ ಸ̇ |

ಅ : ಸ̇ ನಿ$_3$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_2$ ಗ$_3$ ರಿ$_2$ ಸ |

ಸಂಚಾರ : ಹಳೆಮಟ್ಟು

ಗ ಗ ಪಸ.. ದ | ಗಸ.... ರಿ ಸ ನಿ ದ | ನಿಸ ಸss ನಿದಪ | ಗಪ ಪ ಗರಿ |
ಬಿ ಸ ಜ ಗಂ | ಧಿ ನಿ ನಿ ನ್ನ | ಪೆ ಸ ರೇ ನು | ಪೇ ಳೆ |
ನಿಸ ರಿ ಗss ರಿ | ನಿ ಸss... ನಿ ರಿ ನಿ ದ | ನಿ ಸss.. ನಿದ ಪಪ | ಗಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ |
ಶಶಿಮುಖಿಯೆ | ಪೆ....ತ್ತವರ | ಉಸಿರು.... ಗುಣ| ಶೀss.....ಲೆ... ||

3) ನವರೋಜು : 29ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಧೀರಶಂಕರಾಭರಣದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಪ ದ$_{2}$ ನಿ$_{3}$ ಸ ರಿ$_{2}$ ಗ$_{3}$ ಮ$_{1}$ ಪ |
ಅ : ಮ ಗ$_{3}$ ರಿ$_{2}$ ಸ ನಿ$_{3}$ ದ$_{2}$ ಪ |

ಸಂಚಾರ : ಧಾಟಿ

ಪ ... ದss... ಸ ರಿss... ಗs..... ರಿs ಸ |
ದದ ಸಸ ನಿದ ಪss.... | ಪಪ |
ದ ಸಸ ಸ ಗ ರಿss... | ಸ ರಿ ಗ ಪ ಗ ರಿ ಸ |

4) ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ : 15ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ.

ಆ : ಸ ರಿ$_{1}$ ಗ$_{3}$ ಮ$_{1}$ ಪ ದ$_{1}$ ನಿ$_{3}$ |
ಅ : ನಿ$_{3}$ ದ$_{1}$ ಪ ಮ$_{1}$ ಗ$_{3}$ ರಿ$_{1}$ ಸ ನಿ$_{3}$ |

ಸಂಚಾರ : ರಿ ಮss... ಮss.... ಮ | ಮs... ಗ ರಿ ಸ ನಿ |
ಸsss.... ರಿ...... ನಿನಿ | ನಿನಿ |
ನಿ ಸ ರಿss... ರಿ ಮ ಗ ರಿ ಸ | ಸಸ.... ರಿss..... ಮss.... ಗ ರಿss... ಸ |

5) ಸುರುಟಿ : 28ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ.

ಆ : ಸ ರಿ$_{2}$ ಮ$_{1}$ ಪ ನಿ$_{2}$ ಸ |
ಅ : ಸ ನಿ$_{2}$ ದ$_{2}$ ಪ ಮ$_{1}$ ಗ$_{3}$ ಪ ಮ$_{1}$ ರಿ$_{2}$ss.... ಸ |

ಸಂಚಾರ : ರಿ ಮ.... ಪss..... ನಿ ಸ ರಿss..... ಸ | ನಿ ದ ಪ ಮ |
ಪ ದ ನಿ ಪ ..... ಮ ಗ ಮ ಪ ಮ | ರಿss.... ಸ ||

6) ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಮಟ್ಟು : 28ನೇ ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ

ಆ : ಸ ರಿ$_{2}$ ಗ$_{3}$ ಮ$_{1}$ ಪ ದ$_{2}$ ನಿ$_{2}$ ಸ |
ಅ : ಸ ನಿ$_{2}$ ದ$_{2}$ ಪ ಮ$_{1}$ ಗ$_{3}$ ರಿ$_{2}$ ಸ |

ಸಂಚಾರ :

ದ ನಿs..... ನಿs.... ಸ ಸ ನಿ..... ನಿ | ನಿ ಸ ರಿರಿ ಗಮs... ಗರಿಸ |
ನಿ ನಿ.... ದದ. ಪದಪ | ಮ ಪಪ ದss.... ನಿ ಸಸ ನಿ |
ನಿss... ದಪs... ಮ... | ರಿs... ಗ ಮ ಪ ಮ ಗ ರಿ | ರಿ ಗ ಮ ಪ ಮ ಗ ರಿ ಸ |

7) ಮೋಹನ ಮಟ್ಟು : 28ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ.

ಆ : ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_3$ ಪ ದ$_2$ ಸ |
ಅ : ಸ ದ$_2$ ಪ ಗ$_3$ ರಿ$_2$ ಸ |

ಸಂಚಾರ : i) ಧಾಟಿ

ಗ ಗss.... ರಿ ಗ ರಿ ರಿ ಸದ | ದದ ಸರಿs | ಗಗ ಪ ಗ ರಿss... ಗ || ಸss... ರಿ||
ಗ ಗ ss.... ಪ ಗ ರಿ ಸ | ಸಸ ದ ಪದ | ಸಸss.... ದ ಪ ದ ಸ .... ದ |

ii) ಸ ರಿ ಗ ಗಗ ಗಗs... | ರಿ ಗಗ ರಿs.... ಗ ರಿs... |
ರಿ ಗರಿ ರಿರಿ ಗs.... ಗ | ಗ ರಿ ಸ ಸಸ ರಿಸ ದ |
ಗ ಪ ದ ಸss... ಸ.... | ಸ ದ ಸ ರಿss.... ಸ ದ ಪ |
ಪ ದ ಸ ರಿ ಗ ರಿ | ಗ ಗ ರಿ ರಿ ಗ ರಿ ಗ ಗ ಪ ಗ.... ರಿss.... |
ಸ ರಿ ಗ ರಿ ಸ ರಿ ಗ ರಿ ಸ ರಿ ಸ ರಿ ಸ ದ ಪ | ಪ ದ ಸ ರಿ ಗ ರಿ ಸ ದ ಸ... ||

8) ಶಹನಾ ಮಟ್ಟು : 28ನೇ ಮೇಳಕರ್ತ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ

ಆ : ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_3$ ಮ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ದ$_2$ ನಿ$_2$ ಸ |
ಅ : ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_3$ ಮ$_1$ ಗ$_3$ ರಿ$_2$ ಸ |

ಸಂಚಾರ : (ಧಾಟಿ)

ನಿ ಸ ಗ ಗss.... ರಿ | ಗ ಮss....... ಪ ಪ | ಮss ಗ ರಿss...... ಗ || ಸಸ ||
ರಿss..... ಗ.... ಗ.... ರಿss | ಸ ಸ ದ ಪs.... | ರಿ ಗ ಮ ಪ ದ | ಮ ಗ ರಿ ಸ ||

14. ತುಸು ಏರು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ನಡುವೆ ಎರಡು - ಮೂರು ಬಾರಿ ಶ್ರುತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತಿತ್ತು.
15. ಎಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಸಹಜಕಂಠದಲ್ಲೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು.
16. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಆವೇಶ, ಅವಸರಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ವೀರರಸವನ್ನೂ ಕೂಡ ಸಹ್ಯವಾದ ರಾಗದಿಂದ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.
17. ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ, ಉಳಿದಂತೆ ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಪದವನ್ನು

ಒದಗಿಸವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಾಡುಗಾರರು ತಮಗೆ ಖುಷಿಯಾಗುವಂತೆ ಅನುಭವಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

18. ಬಯಲುರಂಗ ಮಂದಿರವಾದ್ದರಿಂದಲೊ ಏನೊ, ಹಾಡಿನ ಸ್ವರಗಳು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಮಧ್ಯಮದಿಂದ ಕೆಳಗೆ ಸಂಚಾರ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಇತ್ತು.

19. ಸ್ವರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಗಾಂಧಾರದಿಂದ ತಾರಕದ ಮಧ್ಯಮದವರೆಗೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

20. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಛಂದೋನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಂದು ಭಾಗವತರಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ತಾತ್ವಿಕ ಜ್ಞಾನವಿರಲಿಲ್ಲ.

21. ಪದ್ಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೊದಲನೆ ವರ್ಣಾಂಶಕ್ಕೆ, ಅಥವಾ ಎರಡನೆ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಯಾ ಮೂರನೆ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಒತ್ತುನೀಡಿ ಜಗ್ಗಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ಈ ಕ್ರಮ ಈಗಲೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ) ಉದಾ :

    i) ತಾಯೇsss...... ಕೇಳ್

    ii) ಫಲುಗುss....ಣ .... ನಿನ್ನಯ......

    iii) ಬೇಡಾss...... ಬೇಡ ನಂಬಲಾರೆ......... ಇತ್ಯಾದಿ.

22. ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ, ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪ, ವೇದಿಕೆ, ಮೇಲ್ಕಟ್ಟು ಮುಂತಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅನುಕೂಲಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಂಜು, ಇಬ್ಬನಿಗಳಿಗೆ ಮೈಯೊಡ್ಡಿ ಕಸುಬು ಮಾಡಿದರು.

23. ಭಾಗವತರ ಶಾರೀರ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳು (ಘರಾನ) ರೂಪುದಳೆದವು.

24. ಉತ್ತರಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಭಾಹಿತ್ ಘರಾನ, ಯಾಜಿಶೈಲಿ, ಕೆರೆಮನೆ ಶೈಲಿ, ಕಡತೋಕ ಶೈಲಿ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಬಗೆಗಳು ಕಂಡು ಬಂದವು.

25. ಉಡುಪಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಮಾರ್ವಿಶೈಲಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಬಗೆಗಗಳು ತಳವೂರಿದವು.

26. ಮಾರ್ವಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಪ್ಪೂರರಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಮಾರ್ವಿಶೈಲಿಯ ರಾಗ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಭಜನೆ ಮತ್ತು ಶೋಭಾನೆ - ಹಸೆ ಹಾಡುಗಳ ಛಾಯೆ ದಟ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ತನಕದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

27. ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿಯ ಆದ್ಯ ಪ್ರವರ್ತಕರು ಕುಂಜಾಲು ಶೇಷಗಿರಿ ಕಿಣಿಯವರು. ತನ್ನ ಅದ್ಭುತ ಕಂಠಶ್ರೀಯಿಂದಾಗಿ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ದಿಕ್ಕನ್ನೆ ಬದಲಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಾದ ಗುಂಡ್ಮಿ ಪುಟ್ಟಯ್ಯ ಉಡುಪ, ಹೇರೂರು ಮಂಜಪ್ಪ ಭಾಗವತರ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ

ಸಂಕರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದ ಸೊಗಡಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಈ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಮಧುರವಾದ ಗೇಯತ್ವವಿತ್ತು.

28. ಈ ಕುಂಜಾಲುಶೈಲಿಯೆ ಮುಂದೆ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು.

  i) ಜಾನುವಾರುಕಟ್ಟೆ (ಜಾನುವಾರು ಕಟ್ಟೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕಾಮತ್) ಶೈಲಿ ಮತ್ತು

  ii) ನಾವಡ (ಗುಂಡ್ಮಿ ರಾಮಚಂದ್ರನಾವಡ) ಶೈಲಿ. ಇವು ಕೂಡ ಅವರ ಕಂಠದ ಪ್ರಕೃತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಜಾನುವಾರುಕಟ್ಟೆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತಾರಷಡ್ಜದಿಂದ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜದವರೆಗೆ ಸೊಗಸಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿದರೆ, ನಾವಡ ಶೈಲಿಯು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರಕದ ಪಂಚಮದವರೆಗೆ ಹರಡಿ, ಬೇರೊಂದು ಬಗೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು.

29. ಆಟದುದ್ದಕ್ಕೂ, ಅಂದರೆ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೂ ನಿಂತೇ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕುಳಿತು ಹಾಡಲು ತೊಡಗಿದರು.

30. ಶ್ರುತಿವಾದನವಾಗಿ ಪುಂಗಿ, ತಂಬೂರ (ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ)ದ ಬಳಕೆ ಇತ್ತು. ನಲವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬದಲಿಗೆ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಂತು. ಅದನ್ನು ಇಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಂಚ ಬಂತು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಖಾಲಿ ಇದ್ದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದರು.

31. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾದ ಇಳಿ ಮದ್ದಲೆ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು.

32. ಕ್ರಮೇಣ ಚಂಡೆಯ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಂಡೆಯ ವ್ಯಾಸ ದೊಡ್ಡದಿದ್ದು ಸಮಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ.

33. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕಗಾತ್ರದ ತಾರಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಿದ ಏರು ಮದ್ದಲೆಯೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿತು.

34. ಒಂದು ಪರಿಚ್ಛೇದದ ಅಥವಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳನ್ನೂ ಒಂದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪದೇ ಪದೇ ರಾಗಗಳ ಬದಲಾವಣೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.

35. ಪಾತ್ರಗಳು ಅಥವಾ ಪದದ ಭಾವ ಬದಲಾದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ರಾಗಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಉದಾ :

i)	ನರನ ನೋಯಿಸೆ ಮುರಹರ ಬರುವನು...	ಕೇದಾರಗೌಳ - ನಿಧಾನ ಅಷ್ಟ
	ಅಚ್ಯುತನಿದಿರೊಳು ಆಶ್ಚರ್ಯವನು....	ಮೋಹನ - ದುಡುಕು ಅಷ್ಟ
ii)	ಯಾದವೋತ್ತಮ ಲಾಲಿಸಿ ಕೇಳು....	ಬಿನಹರಿ - ಆದಿ - ಏಕ - ಕೋರೆ
	ಬಿಸುಟು ಪೋದನು ರಥವ......	ಪೂರ್ವಿ - ಕೋರೆ
iii)	ಮಾನಿನಿಮಣಿಯೆ ಬಾರೆ.....	ಧನ್ಯಾಸಿ - ತ್ರಿವುಡೆ - ಕೋರೆ
	ಖತಿವಿಡಿದು ಕಾಳಗಕೆ ಬಂದರೆ.....	ಮೋಹನ - ತ್ರಿವುಡೆ ತ್ವರಿತ

36. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಂದಾಗ, ಅಭ್ಯಾಸ ಬಲದಿಂದ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

37. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಭಾವ-ರಸಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗುವ ಅನೌಚಿತ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದವು.

38. ಕುಂದಾಪುರದ ನಡುತಿಟ್ಟಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತಾಳ - ಲಯ - ಹಾಡಿನ ಅಳತೆಗಳು ಚುಟುಕಾಗಿದ್ದವು.

39. ಏಕತಾಳದಿಂದ ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊರಳುವಾಗ, ನಡುವೆ ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯ ಸೂಚನೆ (ಧೀಗ್‌ಡ್‌ಕ್‌ಡ್‌ತ್ಕ | ತರ್‌ಕ್‌ಡ್‌ಕ್‌ಡ್‌ತ್ಕ | ತೋಂ ತ ತೋಂ |...ತದಿನ್ನ |) ಇರಲಿಲ್ಲ.

40. ಕೇದಾರಗೌಳ - ಅಷ್ಟತಾಳ, ಮಾರವಿ - ಏಕತಾಳ, ಸಾಂಗತ್ಯ - ರೂಪಕತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು 'ಏಕತಾಳ'ದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಎರಡನೇ ಆವರ್ತದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೇ ಮುಕ್ತಾಯ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಉದಾ :-

i) ಕೇದಾರಗೌಳ-ಅಷ್ಟ : ಬಾಲಕ ಕೇಳು.... (ದಿಂದತಾಂ.... ಏಕತಾಲದ ಮುಕ್ತಾಯ)

ii) ಮಾರವಿ - ಏಕ : ಎಮ್ಮಯ ಮತಕೇಳ್.... (ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯ)

iiii) ಸಾಂಗತ್ಯ - ರೂಪಕ : ಅಣ್ಣ ಕೇಳೆಲೊ..... (ಏಕತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯ)

41. ಚಾಲುಕುಣಿತಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನಿದ್ದರೂ ಪದ ಹೇಳುವಾಗಲೆ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಕುಣಿಯಬೇಕಿತ್ತು.

42. ಘಂಟಾರವ - ಅಷ್ಟತಾಳದ ಪದಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಮುಕ್ತಾಯವಿತ್ತು.

43. ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ತ್ವರಿತ ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ತಾಳಾಂತರ ಹೊಂದಿದ ಬಳಿಕ, ಅದರ ಮುಕ್ತಾಯವೂ ಪದದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೇ ಚುಟುಕಾಗಿತ್ತು.

44. ಅದೇ ವೇಳೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಕ್ರಮ ತುಸು ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ - ಅರ್ಥ, ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಭಾವಭಿನಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ, ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

45. ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತರು ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನವಿರಲಿಲ್ಲ.

46. ರಾಗ ಮಟ್ಟುಗಳು ಅನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

47. ಅಂದಿನ ಭಾಗವತರು - ಅನ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನೋಡಲು ಅವಕಾಶಗಳೂ ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಭೂತಕಾಲ - ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ಕೊಂಡಿ

ಹಿಂದಿನ ಗಾಯನ ಪದ್ಧತಿಯು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದು ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಕೊಂಡಿಯೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಮಹನೀಯರು ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೆ ಬೀಜಾಂಕುರವಾಗಿತ್ತು. ಮಾರ್ವಿ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರ, ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನೆಬ್ಬೂರ ನಾರಾಯಣ ಹೆಗಡೆ, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಮರವಂತೆ ನರಸಿಂಹದಾಸ್ ಅವರುಗಳು ಈಗಿನ ಭಾಗವತಿಕೆ ಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಯಾವುದೇ ವಾಣಿಜ್ಯ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಸೇರದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಅನಪೇಕ್ಷಿತ ಅಂಶಗಳು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪಡಿಸಿ, ಕೆಲ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ನೆಬ್ಬೂರರು ಯಾಜಿ ಶೈಲಿಗೆ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಮಾಡಿದರು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಳಕೆಯ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿದ್ದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ನರಸಿಂಹದಾಸರು ಧ್ವನಿಕೆಟ್ಟು ರಂಗದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದರೆ, ಕಡತೋಕ ಭಾಗವತರು ತೆಂಕಿನ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿ ಅಲ್ಲೇ ನೆಲೆನಿಂತರು. ಆಗ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು ಈ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಅವರು ಕಾಲ್ಪನಿಕ - ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಹತ್ತಿದರು. ಉಪ್ಪೂರರು ತಮ್ಮ ಮಾರ್ವಿಶೈಲಿಗೆ ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಸಿ ಮಾಡಿ, ಒಂದು ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೊಸತನದ ಹುಡುಕಾಟ ಆರಂಭವಾಗಲು ಕಾರಣ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲುಂಟಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ತರ ತಿರುವು.

1968ರಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ಆಗಿ ಸುಸಜ್ಜಿತ ಡೇರೆಮೇಳವು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ, ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಮತ್ತು ಮೇಳವನ್ನು ನಡೆಸುವ ವಿಧಾನದ ದಿಕ್ಕೇ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಶುದ್ಧ ವಾಣಿಜ್ಯೀಕರಣದ ಹೊಸ ಮಜಲನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಹಣತೆತ್ತು ಆಟನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೊಸಗುಂಪೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದವರೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಸಮೂಹವನ್ನು ಸೆಳೆಯಲು ಮೇಳದವರು ಏನಾದರೂ ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಿತ್ತು. ಆಗಲೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಡೇರೆ ಮೇಳಕ್ಕೊಂದು, ಬಯಲಾಟಕ್ಕೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ಇಬ್ಭಾಗವಾಯಿತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂಜನೆ, ಅದರಿಂದ ದುಡ್ಡು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇನ್ನಿಲ್ಲದ 'ಸರ್ಕಸ್'ಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮೇಲೂ ಆಯಿತು. ಆಗ ಉಪ್ಪೂರರಂಥ ಹಿರಿಯರು ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರು. ಪದದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು, ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒತ್ತಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸಲಾಯಿತು. ಕಲಾವಿದನರ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಿನ ತಾಳ-ಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಮಾಡಲಾಯಿತು. ನೃತ್ಯ ಪ್ರವೀಣರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ನಡುವೆ ವಿವಿಧ ಚಾಲುಕುಣಿತಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ

ಭಾಗವತನ ಕೊರಳಿಗೂ ತುಸು ವಿರಾಮ ದೊರೆಯಿತು. ರಂಜನೆಗಾಗಿ ಪದದ ಆರಂಭದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿ ಪುನಃ ಪದ ಎತ್ತುವವರೆಗೆ ಮತ್ತು ನಡುನಡುವೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಳು ಶುರುವಾದವು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಗಗಳಲ್ಲದೆ ಕೆಲವು ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಲಾಯಿತು. ಆಗ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದ ರಾಗಗಳೆಂದರೆ, i) ಹಿಂದೋಳ (ಮಾಲ್‌ಕಂಸ್) ii) ಅಠಾಣ iii) ಶಿವರಂಜನಿ iv) ಹಂಸಧ್ವನಿ v) ಕಾನಡ vi) ಪೀಲು vii) ಮಾಂಡ್ viii) ರೇಗುಪ್ತಿ ix) ಹುಸೇನಿ x) ಬೀಮ್‌ಪಲಾಸ್ (ಆಭೇರಿ) xi) ಖಮಾಚ್...... ಇತ್ಯಾದಿ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದೆಲ್ಲ ಸಕಾರಣವಾಗಿದ್ದು, ರಂಜನೀಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದ ಆಯ - ಅಳತೆ ರೂಪಗಳೆಲ್ಲ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ಆಗ ಅದೊಂದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವರು ಚಿಂತಕರೂ, ಪ್ರಾಜ್ಞರೂ, ಅತ್ಯಂತ ಅನುಭವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಅಂದಿನ ಆಟಗಳ ಸೊಬಗನ್ನು ಜನ ಇಂದಿಗೂ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಗವತಿಕೆ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರು ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಯಂಬೋಧಿನಿ' ಎಂಬ ಕಿರುಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ (1978) ವಿವರವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಹೊರತಂದರು. ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ದೊರೆಯದಿದ್ದರೂ, ಹಿಂದಿನ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಂದು ಹಾಡದಿರುವ ಹಲವು ತುಂಡುಪದ, ಭಕ್ತಿಗೀತೆ, ರಂಗಗೀತೆಗಳ ಪಾಠವಿದೆ. ಸುಮಾರಿಗೆ ಅದೇ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಾಠಗಳು" ಎಂಬ ಅಭ್ಯಾಸೀ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತಂದರು. ಇದು ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಭ್ಯಾಸೀ ಭಾಗವತರು ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಸರಳೆ ವರಸೆ, ಜಂಟಿ ವರಸೆಗಳನ್ನು ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳವಲ್ಲದೆ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ತೋಡಿ ಮತ್ತು ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕಿ ತೋರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಗಳ ನಡೆ - ಮುಕ್ತಾಯಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೊಪ್ಪುವ ತಾಳಗಳೊಂದಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಪೂರ್ಣಪ್ರಸ್ತಾರಗಳ ಸಹಿತ ನೀಡಿರುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತಿಕೆ ಕಲಿಕೆಯ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವರು ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತುಂಬ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಎಚ್ಚರಿಕೆಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಈ ಗ್ರಂಥವು ಭಾಗವತರುಗಳ ಗಮನ ಸೆಳೆಯದಿದ್ದುದು ವಿಷಾದನೀಯ. ಭಾಗವತಿಕೆ ಗುರುಗಳು ಇದರ ಲಾಭ ಪಡೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಸವಿವರವಾದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಈ ಸಂಗೀತ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ! ಅವರ ಪಾಠಪರಂಪರೆಯು ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಸಂಗೀತಕ್ಕೊಂದು ತಳಪಾಯ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಮೇಲೆ ತಿಳಿಸಿದ ಮಹನೀಯರುಗಳು ಹಿಂದಿನ ಗಾನಶೈಲಿಯನ್ನು ತುಸು ಬದಲಿಸಿ ಇಂದಿನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು. ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ

ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ದೋಷಗಳೆಂದರೆ ;

1. ಅಂದಿನ ಭಾಗವತರಿಗೆ ರಾಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ.
2. ಹಲವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.
3. ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಕಲನ ದುರ್ಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಪದಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು.
4. ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಡಿಮೆ ಇತ್ತು. ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಜಗ್ಗುವುದು, ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಚುರುಕಾಗಿ ಓಡಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು.
5. ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ದುರ್ಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಹಿರಿಯರು ತೋರಿದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಚೂತಪ್ಪದೆ ನಡೆದರು. ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಲಿಲ್ಲ.
6. ಪ್ರಸಂಗದ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಭಾವ-ರಸಗಳಿಗೆ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಲಿಲ್ಲ.
7. ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಕೂಡ ಮುಮ್ಮೇಳದವರ ನೃತ್ಯ, ಭಾವಾಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲಿಲ್ಲ.
8. ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ - ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೂ ಅಂತರ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು.
9. ಅಂದಿನ ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಉನ್ನತ ಚಿಂತನೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲ.
10. ನಿರಂತರ, ಅಭ್ಯಾಸ - ಅಧ್ಯಯನಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದ ಗಾನಶೈಲಿಯು ಸೊರಗಿತು.
11. ಯಾವುದೇ ಹೊಸತನ, ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಯತ್ನಿಸದೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಜಿಡ್ಡುಕಟ್ಟತೊಡಗಿತು.
12. ಯಾವುದೇ ವಿಮರ್ಶೆ - ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಸಂವಾದ - ಚರ್ಚೆ, ಟೀಕೆ - ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು.

ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಹೊಸಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಫಲವೇ ನಾವಿಂದು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಭಾಗವತಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಭಾಗವತರ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಗುಣಾಂಶಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

1. ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.
2. ಪ್ರತಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿಗೂ ರಾಗವನ್ನು ಬದಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.
3. ರಾಗಗಳ ಸಂಚಾರವು ಮಂದ್ರದ ಪಂಚಮದಿಂದ, ತಾರಕ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮದವರೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ.
4. ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಗಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಧಾನ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ದೀರ್ಘಕಂಪನಗಳ ಮೂಲಕ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

5. ರಾಗಗಳ ಸಂಚಾರ, ತಿರುವು ಮತ್ತು ನಿಲುಗಡೆಗಳಲ್ಲಿ ರೋಚಕತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.
6. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಲುಗಳು ಹಾಗೂ ಕೆಲ ಪದಗುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ, ಬಿತ್ತಿ, ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ.
7. ನೃತ್ಯ - ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದು ಪದ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.
8. ಚಾಲುಕುಣಿತಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಮಯಾಕಾಶವನ್ನು ನೀಡಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮದ್ದಲೆ - ಚಂಡೆಯವರು ತಮ್ಮ ಕಸುಬನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.
9. ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದುದ್ದಕ್ಕೂ, ಹೆಚ್ಚು - ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲ ಪದಗಳಿಗೂ ಚಂಡೆವಾದನ ಇರುತ್ತದೆ.
10. ಚಂಡೆಯು ಸಮಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪಂಚಮ, ಕೆಲವೊಮ ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರದಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತದೆ.
11. ಪ್ರಮುಖ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಏಳೆಂಟು) ಚಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.
12. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಾಳ-ಲಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.
13. ಪದ್ಯಗಳ ಅಂತ್ಯದ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಂದ ತಾರಕ್ಕೆ ಏರಿ ತಾರಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲುಗಡೆಯಾಗುವುದು. ಆಧಾರ ಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದು ಅಪರೂಪ.
14. ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ವಚನಗಳಂತೆ ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು. (ನೋಡು!.... ಗೆದ್ದ!.... ಬಿದ್ದ!..... ಗೆಲುವೆ!.... ಇತ್ಯಾದಿ)
15. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಅವಧಿಯು ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ.
16. ಪದದ ಲಯಗತಿಯು ಚುರುಕಾಗಿದ್ದು ಮುಕ್ತಾಯ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ವೇಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
17. ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇದೆ.
18. ಭಾಗವತರಿಗೆ ಒಂದು ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.
19. ಭಾಗವತಿಕೆ ಮತ್ತು ಭಾಗವತರಿಗೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಬೇಡಿಕೆ ಇದೆ.
20. ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಲೆಂದೇ ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹ ಬೆಳೆದಿದೆ.
21. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕೂಡ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದ ಜ್ಞಾನ ಇರುವುದರಿಂದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸವಿಯಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.
22. ಭಾಗವತನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತಲೆ ಹರ್ಷೋದ್ಗಾರಗಳಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.
23. ಇದು ಭಾಗವತನ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ಉತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.
24. ಕೇವಲ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮದ್ದಲೆ - ಚಂಡೆಯವರಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರನ್ನೂ ಗಮನಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

25. ಅನೇಕ ಹೊಸರಾಗಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು :

i) ಕಲಾವತಿ ii) ರೇವತಿ iii) ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ iv) ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ v) ವಾಸಂತಿ vi) ಮೇಚಾಳಿ vii) ವೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗ viii) ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ ix) ಆಭೋಗಿ x) ಶ್ರೀರಂಜನಿ xi) ದುರ್ಗಾ (ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿ) xii) ಮಲಯಮಾರುತ xiii) ಅಮೃತ ವರ್ಷಿಣಿ xiv) ಸಿಂಧುಭೈರವಿ xv) ಖರಹರ ಪ್ರಿಯ xvi) ನೀಲಾಂಬರಿ xvii) ಸಿಂಧು ಭೈರವಿ xviii) ಹಂಸಾನಂದಿ xix) ಅಹಿರ್ ಭೈರವ್ (ಚಕ್ರವಾಕ) xx) ವಸಂತ್ xxi) ಚಾರುಕೇಶಿ.... ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಲು ಎಪ್ಪತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಧುತ್ತೆಂದು ಉದಯಿಸಿದ ಒಬ್ಬ 'ಸೂಪರ್ ಸ್ಟಾರ್' ಭಾಗವತರೇ ಕಾರಣ. ಅವರೇ ಜಿ.ಆರ್. ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರು.

1957ರಲ್ಲಿ ಉಡುಪಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಗುಂಡ್ಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ನಾವಡ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಾವತಿಯಮ್ಮನವರ ಪುತ್ರನಾಗಿ ಜನಿಸಿದ ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರು ಹಂಗಾರಕಟ್ಟೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಹೊಂದಿ, ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತರಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದರು. ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುವ ಅಮೋಘ ಕಂಠವು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದವರನ್ನು ಸೂಜಿಗಲ್ಲಿನಂತೆ ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ತಂದೆಯನ್ನೆ ಹೋಲುವ ಸುಮಧುರ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿಯ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ಬಲು ಸೊಗಸಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತು. ಜೊತೆಗೆ ಗುರುಗಳ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಹೊಸತನಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಇಂದಿನ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿಯು ಉಳಿದು ಬರಲು ನಾವಡರೇ ಕಾರಣ. ನಾವಡರು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ತಂದರು. ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ರಾಗ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ, ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ತಾಳ - ಲಯಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಕಸರತ್ತುಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಹೊಸ ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇಡೀ ಆಟದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಿದರು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೆ ಮಾಡಿದರು. ನಾವಡರ ಪದ ಕೇಳಲೆಂದೇ ಆಟಕ್ಕೆ ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ನೋಡು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಾವಡರು 'ಸೂಪರ್ ಸ್ಟಾರ್' ಭಾಗವತರಾದರು. ನಾವಡರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಮನೆ ಮಾತಾಯಿತು. (talk of the town) ಇವರ ಆಗಮನದಿಂದ ಹಳೆತಲೆಮಾರಿನ ಭಾಗವತರೆಲ್ಲ ಮೂಲೆಗುಂಪಾದರು. ಯುವಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯದೈವವಾದರು. ರಾಗಶೈಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅವರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಭಂಗಿ, ತಾಳಹಿಡಿಯುವ, ನುಡಿಯುವ ರೀತಿ, ಹೆಚ್ಚೇನು! ಅವರ ಕಂಠವನ್ನೇ ಯಥಾವತ್ ನಕಲು ಮಾಡಿ ಹಾಡತೊಡಗಿದರು. ನಾವಡ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಭಾವವೇ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ, ಅಂದರೆ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಉಪ್ಪೂರರ ಶೈಲಿಯ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ಇಂದು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಮಿಶ್ರಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಕುಂಜಾಲು ಶೈಲಿ, ಉಪ್ಪೂರಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಶೈಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಉಪ್ಪೂರರು ಆಗಲೇ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಅದರ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಾರ್ವಿಶೈಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದು ಮಾರ್ವಿ ಘರಾನಾದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗೊಂಡ ರೂಪ ಎನ್ನಬಹುದು. ಉಪ್ಪೂರರ ಜ್ಞಾನ, ಅನುಭವಗಳು ವಿಶಾಲವೂ, ರಂಗ ಸಂಯಮ, ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಯೂ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಕಾರಗಳು, ಅನಾಹುತಗಳು ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಡುವಿಕೆಯು ಆಗಲೇ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಸಂಗೀತವು ಬೇಕೋಬಿಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಜನಾಕರ್ಷಣೆಯ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಅನಿಷ್ಟಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಆವರಿಸಿದವು. ಜನ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ನೆಪವೊಡ್ಡಿ ಈ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಮನಸೋ ಇಚ್ಛೆ ಬದಲಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಕ್ಕೊಂದು ಡೇರೆಮೇಳಕ್ಕೊಂದು ನ್ಯಾಯ ಎಂಬಂತಾಯಿತು. ಸಮಗ್ರ ರಂಗಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ, ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೃಢನಿರ್ಧಾರದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮೊದಲು ಗುಣಮಟ್ಟದ ಕುಸಿತವನ್ನು ತಡೆಯಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನವಶ್ಯಕ ವಿಕಾರ, ಆವೇಶ - ಆವುಟಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಿರಾಮ ಹಾಕಬೇಕು. ಯಕ್ಷಸಂಗೀತವು ಕಲೆಯ ಮೂಲಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ವಿಕಾಸವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿರದೆ, ಚಿಂತನೆ, ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶ್ರಮಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಈಗ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಗಾನ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಭ್ಯಮಾಹಿತಿಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಈ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಖಚಿತರೂಪವನ್ನು ನೀಡಿ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸರಾಗವಾಗಿ ಸಾಗಿಸಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ, ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕು. ಹಿಂದಿನ ಶೈಲಿಗಳ (ಕುಂಜಾಲು, ಉಪ್ಪೂರ, ಯಾಜಿ, ನಾವಡ ಶೈಲಿ) ಆಕರ್ಷಕ 'ಸ್ಕೇಲು'ಗಳು, ಮತ್ತಿತರೆ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಆ 'ಸ್ಕೇಲು'ಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಅಳವಡಿಸದೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ಕಿರುಮಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳ - ಲಯ - ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಈ ರಂಗದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಿಂದಿನವರು ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಕಾಲ ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸಿನಿಮಾ ಗೀತೆಗಳ ಯಥಾ ನಕಲು, ಅನುಕರಣೆ ಅಥವಾ ಹಸಿ ಹಸಿ ತೇಪೆ ಸಲ್ಲದು. ಅವು ಆವರಣ ಭಂಗ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅನ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ರಾಗ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಪ್ರಮುಖವಾದ 70-80 ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾಯಕಲ್ಪಮಾಡಬೇಕು.

ಅವುಗಳಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರಾಗ, ತಾಳ, ತಾಳಾಂತರಗಳು ಮತ್ತು ವಿವರವಾದ ಹಾಡಿನ ವಿಧಾನದ (ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪುನರುಚ್ಚಾರ, ನೃತ್ಯ, ಚಾಲುಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ ವೈಖರಿ..... ಇತ್ಯಾದಿ) ಕುರಿತು ನಿಷ್ಕರ್ಷಿಸಬೇಕು. ಅಂತಹ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಆಟದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಂತೇ ಹಾಡಬೇಕು. ರಾಗಮಟ್ಟುಗಳು ತೇಲದಂತೆ, ವಿರೂಪಗೊಳ್ಳದಂತೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಪ್ರಸ್ತಾರ ಹಾಕಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ದೊರಕುವಂತೆ ಕಾಪಿಡಬೇಕು. ಅವುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಲಿಸುವ ಗುರುಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ತಯಾರಿಸಬೇಕು. ಅಂಥವರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ಮತ್ತು ಪುನಶ್ಚೇತನ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಸಿದ್ಧಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಭಾಗವತಿಕೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ (ಶಾಸ್ತ್ರ - ಪ್ರಯೋಗ) 'academic' ಆಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹೊರತರಬೇಕು. ಭಾಗವತಿಕೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಆರಂಭ ಸಂಗೀತ ಪಾಠಗಳಾದ ಸರಳ ವರಸೆ, ಜಂಟಿ ವರಸೆ, ದಾಟು ವರಸೆಗಳನ್ನು ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳವಲ್ಲದೆ, ತೋಡಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ ಮತ್ತು ಭೈರವಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಸ್ವರಾವಳಿ ಸಹಿತ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪಿಳ್ಳಾರಿಗೀತೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕು. ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅನಂತರವಷ್ಟೆ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ (ಪೂರ್ವರಂಗ)ವನ್ನು ಸ್ವರಸಹಿತ ಕಲಿಸಬೇಕು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಕಂಠದಿಂದಲೇ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕಡ್ಡಾಯಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರಾದ ಚಂಡೆ - ಮದ್ದಲೆಯವರಿಗೂ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ, ಅವರೂ ಈ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೊಂದು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ನೀತಿ - ಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬೇಕು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಯಮ, ಶಿಸ್ತು ಬದ್ಧತೆ ಇರಲೇಬೇಕು. ಬೋಧನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏಕಸೂತ್ರತೆ ಇರಬೇಕು.

ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಇನ್ನಾವುದೇ ಅಂಗದಲ್ಲಾಗಲಿ ಅರ್ಹರು ಮಾತ್ರ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜಾರಿಗೆ ಬರಬೇಕು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಅದೇ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರರೂಪನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಯಕ್ಷಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಶೋಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ತಿಟ್ಟು, ಮಟ್ಟು, ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಎಂಬ ಯಾವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತಾದರೆ ಇನ್ನೂ ಚೆಂದ. ಈ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವತಿಕೆ ಸಂಶೋಧನಾ ಶಿಬಿರವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾಗ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆದು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳೇ ಸಂದುದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ 'ಗಾನ ಸಂಶೋಧನಾ' ಕಾರ್ಯಾಗಾರವನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಂತಹ ಕಮ್ಮಟವು ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನಗಳ ಕಿರು ಅವಧಿಯದ್ದಾಗಿರದೆ ಕನಿಷ್ಟ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಅವಧಿಯ ಮಹಾಸಮ್ಮೇಳನವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ವೃತ್ತಿಪರರು

ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. ರಾಗವನ್ನು ರಂಜನೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಭಾವ - ರಸಪೋಷಣೆಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವೆಡೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಳಿಂದ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಗಳ ಗುರಿಯು ಈ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರಬೇಕೇ ವಿನಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಪಾರೀ - ವಾಣಿಜ್ಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಇರಲೇ ಕೂಡದು.

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ನೇತೃತ್ವವಹಿಸಿ, ಈ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಕೆಡದಂತೆ ಬೆಳೆಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಭಾಗವತನದ್ದಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಬಯಸುತ್ತಾನೆಂದು ಅವನ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಬಾರದು. ಕಲೆಯ ಇತಿಹಾಸ, ಸ್ವರೂಪ, ಶೈಲಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದಿಂದಾಗಿ ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ದುರಸ್ತಿ ಮಾಡಲು ಕಷ್ಟವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಹಾನಿಯಾಗಿದೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡವರ ನೈತಿಕ ಜವಬ್ದಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತನೊಬ್ಬ ಸಮದರ್ಶಿಯೂ, ಪರರ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ (ಸಹ ಕಲಾವಿದರ ರಂಗ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಗೆ) ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಸಹೃದಯಿಯೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಭಾಗವತನ ಹೊಣೆಗೇಡಿತನದ ದುಡುಕು ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರೀ ಧೋರಣೆ, ಸಂಕುಚಿತ ದೃಷ್ಟಿ, ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯ ಹುಚ್ಚಾಟ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೆ ಹಾಳುಗೆಡಹಬಲ್ಲವು. ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾಗವತನು ದುರ್ಬಲನಾಗಿದ್ದಾಗಲೆಲ್ಲ ರಂಗವು ಸೊರಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆತ ಸಮರ್ಥನಿದ್ದಾಗೆಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಮೆರೆದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭಾಗವತನಿಗೊಂದು ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಭಾಗವತನಾದವನಿಗೆ ಈ ಎಚ್ಚರ ಸದಾ ಇದ್ದು, ತನ್ನ ಸ್ಥಾನದ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಾಗ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವಂಶಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಿಯಮ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವು ಕಂಡ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಗವತರುಗಳಾದ ಶೇಷಗಿರಿ ಕಿಣಿ, ವೆಂಕಟರಮಣ ಯಾಜಿ, ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರ, ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದವರೆ. ಆಗ ಹಲವರ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾದವರೆ. ಆದರೆ ಅವರುಗಳು ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಳುಕದೆ, ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಅವರು ಯಕ್ಷಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಆ ಗಾನಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಏನೋ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆ, ಮಾದಕತೆ, ಧನಾತ್ಮಕ ಗುಣ ಇರಲೇಬೇಕು. ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರುಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ. ಅವರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸೇವೆ, ಹಿಂದೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಂದು - ಮುಂದು - ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತ, ಹಾಗೆಂದೇ ಅವರೆಲ್ಲ ದಂತಕತೆಗಳೆನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ನಿಯಮ - ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಮುರಿಯದೆ ಹೊಸತನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು, ಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟುಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯುವಕರು ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ಹೊಸತನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದಾಗ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು.

ಎಷ್ಟೇ ಸಂದೇಹ, ಗೋಜಲು, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಈ ಗಾನಶೈಲಿಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ

ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಮೋಡಿ ಮಾತ್ರ ಅವರ್ಣನೀಯ. ಅನೇಕ ಕಡೆ ಗಾನ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ, ಗಾನ ವೈಭವ, ನಾದ ವೈಭವ, ರಸಮಂಜರಿ, ರಸಿಕ ರಂಜನಿ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ನೀಡಿದ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಎಷ್ಟೇ ದೀರ್ಘಾವಧಿ ಗಾಯನವಾದರೂ ಕೂಡ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ, ಯಾರೂ ಕದಲದೆ ಆಲಿಸಿ ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಅದ್ಭುತ ಸುಂದರವೂ, ಅನರ್ಘ್ಯವೂ ಆದ ಗಾನಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದು ಎಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಪುನಾರೂಪಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುಂದೆ ಆಗಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಗೆ ಯಾವತ್ತೂ ದ್ವಾರಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಭದ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿವಾರ ಹಾಕಬೇಕು. ಮುಂದೆ ಬಹುಕಾಲ (ಕನಿಷ್ಟ, ಒಂದು ಶತಮಾನ)ದ ವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ, ಸಂದೇಹ, ಗೊಂದಲ - ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲದಂತೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಕಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಹಿರಿಯರು, ಅನುಭವಿಗಳು, ಮೇಧಾವಿಗಳು, ಆಶಾವಾದಿಗಳು, ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತನೆಯುಳ್ಳವರು, ದೂರದರ್ಶಿತ್ವವುಳ್ಳವರು ಒಂದಾಗಬೇಕು. ಅಂತಹ ಆಸಕ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ, ಪೂರ್ವಗ್ರಹ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಭಿಮಾನ, ಸ್ವಜನ ಪಕ್ಷಪಾತ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ, ತಾತ್ವಿಕ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೊಂದು ಖಚಿತ ರೂಪ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸಬೇಕು.

* *

ಯಕ್ಷಗಾನ - ಪ್ರಾಚೀನ ಗಾನಶೈಲಿ

ಗುರುರಾಜ ಮಾರ್ಪಳ್ಳಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆ? ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಗುರುತಿಸುವ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಾದ ಉತ್ತರಾದಿ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣಾದಿಗಳಂತೆ ಅದೇನಾದರೂ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೇ? ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿನ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೇ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಕಥಕ್, ಒಡಿಸ್ಸಿ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂತಹ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗಾನಪದ್ಧತಿಗಳಾಗಿ ನಾವು ಏಕೆ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಹತ್ತು ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಂಗೀತ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಉದ್ಭವಿಸುವುದು ಸಹಜ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವೀ ಅಂಶವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಅಧಿಕೃತ ಪಠ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಕುರಿತಾದ ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಶ್ರೀಯುತ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಶೈಲೀಕೃತ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಲಿಖಿತ ಪಠ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಆಕಾರವಾಗಿರುವ ಛಂದೋಬದ್ಧ ಕಾವ್ಯವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯ ಗುಣಗಳೂ ಇರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಡು ಮಾತಿನ ಕನ್ನಡದ ಜತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯ ಸುಂದರ ಪದಬಂಧಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅದರ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಡು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಈ ಪಠ್ಯ ಒಂದು ಕಥನ ಕಾವ್ಯದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರ ಜತೆ ತಾಳ ನಿಬದ್ಧ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಗೂ ತುಂಬಾ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಾದ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಗಮಕಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಗಮಕದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆಯೇನೋ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನೇಕ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಡಾ|| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸುಮಾರು 60ರಷ್ಟು ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಮಟ್ಟು'ಗಳ ಗಮಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಾದ ಗಮಕಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಡಾ|| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಜತೆಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಯುತ ಪದ್ಮಚರಣ್, ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕ್ ಅವರುಗಳು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು 'ಅನ್ವಯ ವ್ಯಾಕರಣ'ಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕನ ಮಾಡಿದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳ ಕುರಿತಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಯಾರೂ ಮನಗಾಣಲಿಲ್ಲ.

ಡಾ|| ಕಾರಂತರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಮುಂದಣ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಹೊರತಾದ ಗಮಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಅದೇ ರಾಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹಾಡುವ ಜನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧಕರು ಇಂದಿಗೂ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲು ತಯಾರಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅನನ್ಯತೆಯ ಉಳಿವಿಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಬಹುದೊಡ್ಡ ತೊಡಕಾಗಿದೆ.

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ನಾವು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅನ್ಯ ಶೈಲೀಕೃತ ನಾಟ್ಯಪದ್ಧತಿಗಳಾದ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಂದು ಈ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಗಾನ ಶೈಲಿಯಿರುವ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಒಂದು ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯವೆಂದರೆ ಒಡಿಸ್ಸಿ ಮಾತ್ರ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಇಡಿಯ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಅಸ್ಸಾಮಿನ ನೃತ್ಯಶೈಲಿಗಳು ಉತ್ತರಾದಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನನಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂದರೆ ರಾಗ ತಾಳ ಸ್ವರಗಳ ಖಚಿತ

ಲಕ್ಷಣವಿರುವ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಣಾಮ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಅರೆ ಶೈಲೀಕೃತ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಖಚಿತತೆಯಿಂದ ಬೇಗ ಸೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅದರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ :

1) ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಶ್ರಾವ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು.

2) ಹಾಡಿನ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಗಾನದ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರಂಜನೆಗಾಗಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದು.

3) ನೃತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಾಕರಣ ಬೆಳೆಯದೆ ಇದ್ದು ಕೇವಲ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದು.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಡಾ|| ಕಾರಂತರು ಉತ್ತರಾದಿ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳ ಜತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು. ಇದನ್ನು ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಅನ್ವಯವೆಂದು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಾಕರಣಗಳ ಅನ್ವಯದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಭಾಗವತರುಗಳು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಎದುರು ತೀರಾ ಹರಸಾಹಸದಿಂದ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು.

ಏಕೆಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಕುರಿತು ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸಲು ಇರುವ ವ್ಯಾಕರಣದ ಪರಿಭಾಷೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಹಾಡುವಾಗ ಆತನಿಗೆ -

(a) ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ.

(b) ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿರುತ್ತದೆ.

(c) ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಸುವ ತಂತ್ರ ತಿಳಿದಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಭಾಗವತನಾದವ ತನ್ನ ಹಾಡುಗಳ ಸಂಯಜನೆಗಳನ್ನು

(a) ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ.

(b) ತನ್ನ ತಾಳ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಗಮಕಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ.

(c) ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ ರಾಗ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಕುರಿತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿ ತನ್ನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ರೂಪುರೇಷೆಯ ಆಕರಗಳ ಕುರಿತು ಭಾಗವತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ಭಾಗವತನಾದವನು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಎದುರು ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನಿಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಹತೆಯೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ

ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಹೊಂದಿರುವುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರವಾದ ಸ್ವರ ನಾದಗಳಿಂದಲೇ ಗಾನವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರ ಪಳಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪರಿಣತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಮುಂದುವರಿದು ಬಂದಿರುವುದು ಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗಾನ ವಿಸ್ತಾರ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಗಾರ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸನ ಜತೆ ಸರೀಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ವ್ಯವಹರಿಸಲು ತೊಡಕನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ಇಂತಹ ತೊಡಕುಗಳು ಅನ್ಯ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಾದ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಭಾಗವತ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕೂಚುಪುಡಿ, ಮೋಹಿನಿಯಾಟ್ಟಂ, ತೆರುಕೂತ್ತು ಮೊದಲಾದ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಆಕರಗಳನ್ನು ವರ್ಗಾಯಿಸಿರಬೇಕು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪರಿಣಾಮವೂ ಒದಗಿರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕೂಚುಪುಡಿಯಂತಹ ನೃತ್ಯ ಶೈಲಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಭಿನ್ನತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆ ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡಿತು. ಮೂಲತಃ ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರ ತಿರುವು, ಜಾರು, ಯತಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತ ವಿಲಂಬಿತ ವಿಶ್ರಾಂತ ಸ್ಥಿತಿ, ತಾನು ಬಾಚಿಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಗಾನ ಶುದ್ಧಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಅದರದ್ದೆ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುವುದು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದರ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನಿರಬಹುದು? ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಅಂಶಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ವಾಗ್ಗೇಯ ರಚನೆಗಳು ಹಾಡಲ್ಪಡಲೆಂದೇ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಗ, ತಾಳಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿನ ಜತೆಗೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಕಥನ ಕವನಗಳ ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದರ ಅರಿವು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಇದ್ದೇ ಇತ್ತು. ನೃತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಇವು ಮೊದಲು ರಚಿತವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಗಮಕ ವಾಚನದ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಗಾನವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಬೇಕು. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಸಭಾಹಿತ ಮಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಕರ್ಕಿ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಮೇಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಕುಳಿತು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕ್ರಮ ಈಗಲೂ ಇರುವುದು ಇದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಕವಲುಗಳಾದ ಉತ್ತರಾದಿ

ದಕ್ಷಿಣಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವಗಾನ ಕ್ರಮವೊಂದು ಒಡಿಸ್ಸಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನಲ್ಲೂ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಶೈಲಿಯೊಂದು ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದೇ ವೇಳೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾವಭಾವ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಾವ್ಯರಚನೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಗಮಕ ಶೈಲಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣಾದಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮದ್ದಳೆಗಳ ರಚನೆ 50 ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆ ತುಂಬ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಹಳೆಯ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಗಾತ್ರ ದ್ರುಪದ ಗಾಯನದ ಪಕ್ಕವಾಜನ್ನು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಹೋಲಿಕೆ ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯಶೈಲಿಗೆ ಬಳಸುವ ಮೃದಂಗ, ಮರಾಠಿ ಅಭಂಗಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವ ಪಖಾವಜ್‌ಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಬಹುಗಾತ್ರದ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿದ್ದರೆ ಆಮೇಲೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕೋಲಿನಿಂದ ಬಡಿಯುವ ಚಂಡೆಯ ಅಗತ್ಯವೇ ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಮದ್ದಲೆಗಳ ಗಾತ್ರದ ಬದಲಾವಣೆ, ಚಂಡೆಯ ಬಳಕೆ ಇಡಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಪರೀತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಬಹುಗಾತ್ರ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬೆರಳುಗಳ ಹೊರಡಿಕೆ ಕ್ರಮೇಣ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಗಾತ್ರ ಸಣ್ಣದಾಗುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಇಡಿಯ ಹಸ್ತದ ಹೊರಳಿಕೆಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡುಗೊಂಡವು. ಇದನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ನಾವು ತಬಲಾಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಥನ ಕವನಗಳ ಮಂಡನೆಯ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಕೈಬೆರಗಳುಗಳ ಹೊರಡಿಕೆ, ಗುಂಪು, ಕಪಾಲ; ಛಾಪುಗಳ ನುಡಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವಷ್ಟು ಚಂಡೆ ಸಹಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಂಡೆಯ ಹೊರಳಿಕೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದರಿಂದ ನಾಲ್ಕುಪಟ್ಟು ಆವರ್ತಗಳನ್ನು ನಾದಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ದೂರವಾದ ಕರ್ಕಶತೆಯ ಮೂಲಕ ಶ್ರುತಿ ಲೀನತೆ ಹೊಂದುವುದರಿಂದ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಈ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕ್ರಮೇಣ 'ಸಂಗೀತ' ಸಾಧನೆಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬಹುದೂರ ಹೋದಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಶೈಲೀಕೃತ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಈ ಚಂಡೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಜತೆ ಇರುವ ಮದ್ದಳೆ ಚಂಡೆಗಳೆರಡೂ 'ಅಪಶ್ರುತಿ'ಯ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ರಸಸಿದ್ಧಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡುವ ಅನುಭವ ಒಂದು ವಿಸ್ಮಯವೂ ಒಂದು ಆಘಾತವೂ ಆಗಿಬಿಡುವುದುಂಟು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಂಡೆ, ಇಳಿಮದ್ದಳೆ, ಏರುಮದ್ದಳೆ (ಮದ್ದಲೆಗಾರ ಹಿರಿಯಡಕ ಗೋಪಾಲರಾಯರ ಶೋಧನೆ) ಶ್ರುತಿಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಲೀನವಾಗುವುದು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಸಾಧನೆಯೆ ಸರಿ. ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಂಡೆಯನ್ನು ಮರದ ಕೋಲುಗಳಿಂದ ನುಡಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ತಂದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ಸಾಂಗೀತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಗಳ ವ್ಯಾಕರಣ ಲೋಪದ ಜೊತೆಗೆ

ಮಾಧುರ್ಯದ ಕೊರತೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ತರಲು ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ವಿವೇಚನೆ ರಹಿತವಾಗಿ ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವುದೇ ಕಾರಣ. ಗಾನಪದ್ಧತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಸಾಂಗೀತಿಕ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದ್ದು ಇದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಧ್ವನಿ, ಆಂಗಿಕ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸದೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ತಮ್ಮ ಸಹಜತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಕುರಿತು ಮೂಲಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಬರಲಾರದಷ್ಟು ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯಗಳು ಮಾಧುರ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ತಿಲಾಂಜಲಿ ಇತ್ತಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೇ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೆ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಈ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಈಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಏಟಿಗೆ ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲದು. ಗಾನಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವೆನಿಸಿರುವ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತರಬಲ್ಲುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು 'ಒಡಿಸ್ಸಿ' ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಬಳಸುವ ಕವಿ ಜಯದೇವನ ಕೃತಿ 'ಗೀತಗೋವಿಂದ'ದ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುವ ತಾಳಕ್ರಮಗಳು, ಛಂದೋಬಂಧಗಳು, ರಾಗದ ಹೆಸರುಗಳು ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಉತ್ತರಾದಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಎಂದು ಕವಲೊಡೆಯುವ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆಯೇ? ಎಂಬುದು ಜಿಜ್ಞಾಸೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ರಾಗದ ಬಳಕೆಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರಸಂಚಾರ, ಗಮಕ ಮತ್ತು ತಾಳದ ಘಾತಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕವಿ ಜಯದೇವ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಾಳ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳ ಅವಲೋಕನ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ವಾಗ್ಗೇಯ ರಚನೆಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಕ್ರಮದ ಸಂಶೋಧನೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ಅಂತರ್ವಾಹಿನಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊರತರಬಲ್ಲದು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಶ್ರೀ ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅನೇಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಏಕಸೂತ್ರತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಗೀತಗೋವಿಂದ, ಒಡಿಸ್ಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನ ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು 'ಮಟ್ಟು'ಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆ 'ಮಟ್ಟ'ಗೆ ಎನ್ನುವುದರ ಧ್ವನಿಯೇ ಅದರ ಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟು ಅನ್ನುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ರಾಗಗಳ

ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಗಗಳ 'ಮಟ್ಟು'ಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳ ಚಲನೆಯ ಗತಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಮಾತ್ರಾಕಾಲಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆಯವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಘಾತ ಮತ್ತು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಏಕತಾಳ, ಝಂಪೆತಾಳ, ರೂಪಕತಾಳ, ಅಷ್ಟತಾಳ, ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ, ಆದಿತಾಳಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಸಂಚಾರಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಗಮಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗಮಕಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳ ಗತಿಯ ಕ್ರಮಗಳಿಂದಲೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಘಾತಗಳ ಖಚಿತತೆ ಘನತೆ ನೃತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿವೆ. ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ 4ನೆಯ ಮಾತ್ರೆಗೆ ಘಾತ, ಝಂಪೆತಾಳ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಘಾತಗಳು, ರೂಪಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಒಂದು, ಮೂರು, ನಾಲ್ಕು, ಐದು ಆರನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಘಾತ, ಅಷ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ನಾಲ್ಕು ಐದು ಆರನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಘಾತ, ತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ನಾಲ್ಕು, ಐದನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಘಾತ, ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಐದು, ಆರು, ಏಳು, ಎಂಟನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳ ಘಾತಗಳು ತಾಳಗತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಒಂದು ತಾಳದ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಲ್ಕು ಆವರ್ತಗಳ ಮುಕ್ತಾಯ ಕೂಡಾ ಗಾನಪದ್ಧತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಪದ್ಯಗಳ ವೇಗವರ್ಧನೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಕಾಲದ ತತ್ಕಾರಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯದ ಘನತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯಷ್ಟೆ ಅದರ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯಗಳು ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಲಾವಿದನ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸ್ಪರ್ಧಾತೀತವಾದದ್ದು. ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಪುರಾತನ ಇತಿಹಾಸದ ಮುದ್ರೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಭಾರತದ ಪುರಾಣ ಪುರುಷರನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತಂದ ಧೀಮಂತ ಕಲಾವಿದ ಆತ. ಗಾಂಧಾರ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಅಜಂತಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಥವಾ ಇನ್ಯಾವುದೇ ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು. ಪುರಾಣದ ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮೈ ನವಿರೇಳಿಸುವಂತೆ ವರ್ಣಮಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವ ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಅವನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ನೆಲಸಮಗೊಳಿಸಿರುವ ಕೇವಲ ಸಂಪತ್ತಿಗಾಗಿ ಎಂಥ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾಮಾವಶೇಷಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ತಲೆಮಾರು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಗೀತಿಕ ಆವರಣ ಕೆಟ್ಟುಹೋಗಿ ವಿಕೃತ ಜನಪದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ಆರ್ಭಟೀ ವೃತ್ತಿ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ತಲೆಮಾರಿನದೆ. ಪುರಾಣದ ಕಾವ್ಯಸತ್ವದ ಮೌಲಿಕತೆಗೂ ಸಿನಿಮಾದ ಬಾಲಿಶತನಕ್ಕೂ ವರ್ಣಸಂಕರ ಮಾಡಿದ ಕಾರಣದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ತನ್ನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಸ್ಥೆಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಿದೆ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಸಮಾಜ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ

ಸಂಪತ್ತು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತಾಗುವುದು.

ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಸುತ್ತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ನೋಡೋಣ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವಸ್ಥಿತಿಗಳ ಹೊಳಹು ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ರಾಗಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ ಇವೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಆನಂದಭೈರವಿ ರಾಗವನ್ನು ಕರುಣಾರಸದ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದೇ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿದರ್ಶನ. ಆನಂದ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗದ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಕರುಣಾರಸದಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು. ಮೋಹನದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಷಡ್ಜ, ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ವೀರರಸದ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿಯೇ ಅದ್ಭುತ. ಕರುಣಾರಸಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಇತರ ರಾಗಗಳ ಮೋಹಕತೆಗೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಮೋಹನ, ಪೂರ್ವಿ, ಮೇಘಾಳಿ, ಪುನ್ನಾಗತೋಡಿ, ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಕೇದಾರಗೌಳ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ಆರಭಿ, ಕಾಂಬೋಧಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ರಾಗಗಳು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಮುಖಾರಿ, ಪುನ್ನಾಗ, ಅಲೌಕಿಕ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸಾವೇರಿ, ಭೂಪಾಲಿ, ರೇಗುಪ್ತಿ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯತೆ ವಿಪುಲವಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆ ಬಹಳ ತಡವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಭಾರತದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕು ಒಂದು ದೇಸೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಜನರ ಭಾವಕೋಶಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಕೊಡುಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಇಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯಧರ್ಮೀಯರ, ಅನ್ಯದೇಶಗಳ ನಾಗರಿಕತೆಯ ದಾಳಿಯನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆಣಗಾಟದಲ್ಲಿದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಗಾಯದ ಮೇಲೆ ಬರೆ ಎಳೆದಂತೆ ಜಾಗತೀಕರಣದ ವ್ಯಾಪಾರೀಯುಗದ ದಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಬದುಕೇ ವಿಪ್ಲವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಈ ಒಂದು ದಾಳಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಜನ ಜೀವನ ಎದುರಿಸಿ ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸವಾಲೊಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಅಧಃಪತನದ ಕಾರಣಗಳು ಅದರ ಹೊರಗಿರುವಷ್ಟೇ ಅದರ ಒಳಗೂ ಇದೆ ಎಂದು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕವಲುಗಳಾದ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಈಡು ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅಗಾಧ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಹೊರಗಿಟ್ಟು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ದಾರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತರಬಲ್ಲುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಅಂಶಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಾಗ್ಗೇಯ ಮತ್ತು ನೆರುವಲಿನಂತಹ ಅಮೂರ್ತ

ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಒಂದು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಸಹಯೋಗದ ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ - ಸ್ವರೂಪವಿದ್ದರೆ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಕೇವಲ ನಾದಮಾಧುರ್ಯವೇ ಭಾಷೆಯಾಗಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮ ಹಾಗೂ ರೂಪವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೊರಗೆ ತಂದು ಅದರ ಸ್ವರ, ನಾದ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲುದು. ಇಂತಹ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ವಾದನ ಮತ್ತು ಗಾಯನಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ನಡೆದು ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯೆ ಬೆಳೆದು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವೀಗಾಗಲೇ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಎರಡು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಂಠಸ್ಥ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಢಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾಡುವುದು ಸದ್ಯದ ಅಗತ್ಯದ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಯುಕ್ತಿಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಉತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಾದಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಗುರುತಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಇದನ್ನು ಯುಕ್ತ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಕಂಠಸ್ಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಉಳಿವಿಗೆ ಮುಂದಿರುವ ಒಂದು ದಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯೆಂಬ ಎರಡು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಧಾರೆಗಳಾಗಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಆವೇಗದಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಣದಲ್ಲಿ ಕೊಚ್ಚಿಹೋಗದೆ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಮೂಲತಃ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢ ಸ್ಪರ್ಶವುಳ್ಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿ ಕೂಡ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪತ್ತಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜತೆ ಉಳಿಯಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ ಅಲ್ಲವೆ?

* *

ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೀತ

ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್

ಗೀತವೆಂದರೆ ಹಾಡಿಕೆ ಎಂದು ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಡಲು ಯಾವುದು ವಸ್ತುವೋ ಅದಕ್ಕೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಗೀತೆ' ಎಂದೇ ಹೆಸರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಿತ್ರಗೀತೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಗೀತ ರಚನೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯ ಸರ್ವಪ್ರಥಮ ಆವಶ್ಯಕತೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಗೆ ಮೊದಲಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಇತರ ಮುಲದ್ರವ್ಯಗಳಾದ ಸ್ವರಜ್ಞಾನ, ಲಯಜ್ಞಾನ, ತಾಳಜ್ಞಾನ, ವಾದನಗಳ ಗತಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅರಿವು ಬೇಕೇಬೇಕು. ಗೀತ ರಚನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ರೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ಗೀತ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದೇನು? ಏನೋ ಒಂದು ವಿಪಯದ ಹೇಳಿಕೆ. ಅಂದರೆ ರಚನಕಾರನಿಗೆ ಏನೋ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಯಾರಲ್ಲೋ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಿದೆ. ಹೇಳುವ ವಿಷಯ ಬರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಹೇಳೋಣ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕಾವ್ಯದ ಬೀಜ. ಸೊಗಸಾಗಿ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಚಾರುತೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ಮನೋಹರತೆ ಎರಡೂ ಮೇಳೈಸಬೇಕು.

ಮನೋಹರವಾದ ಅರ್ಥವು ಅಷ್ಟೆ ಮನೋಹರವಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ, ಹೃದ್ಯವಾದ ಛಂದೋಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುವಡೆದು ಒಂದೇ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಹೊರಸೂಸಿ ಬರಬೇಕು. ಅದರೆ ರಚನೆಯಲ್ಲೆ ಶಬ್ದಗಳು ಕುಣಿಯಬೇಕು. ಆ ಕುಣಿತ ವಾದನದಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆಯಬೇಕು.

ವಾದನಪಟುವಿನ ಮೇಳೈಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಗೀತದ ಬರೆಹ ನಡೆಯುವುದಕ್ಕೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ಹೆಸರಷ್ಟೇ? ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಪದಗಳನ್ನು ಹ್ರಸ್ವದೀರ್ಘ, ಅಲ್ಪಪ್ರಾಣ ಮಹಾಪ್ರಾಣಗಳ ಸಂಧಿ-ವಿಗ್ರಹಗಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾದಮಯವಾಗಿ ರಾಗಬದ್ಧವಾಗಿ, ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಂದಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕರಣದೊಂದಿಗೆ ಹೇಳುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾಚೀನರು ಬಳಸಿದ ಹೆಸರು 'ಪದಹೇಳುವುದು.' 'ಪದ' ಎಂಬುದು ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷೆ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಗೀತ ರಚನೆಗೆ 'ಪದ' ಎಂದು ಹೆಸರು. (ನೋಡಿ : ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ)

'ಪದ' ರಚನೆ ಮಾಡುವವನ್ನು ಕವಿ ಎನ್ನುವುದು ಲೋಕರೂಢಿ. ಅಂದರೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿಯಾಗುವವರಿಗೆ ಸ್ವರಗಳ ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಲಯದ ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳು ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥ.

ರಚನಕಾರ ತಾನು ಅರಿತಿರುವ ಎಲ್ಲ ದ್ರವ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಲಿ; ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಲಿ ಇರುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ

ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೆಲಸವೆ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಆ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಬಲುಮುಖ್ಯ. ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಏನೆಲ್ಲ ನಡೆಯುತ್ತವೆಂದು ಈ ಮೊದಲೆ ಹಲವೆಡೆ ಉದ್ಧೃತವಾದ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ -

ಛಂದಸಾ ಭೂರಿ ಹೃದ್ಯೇನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಮೂರ್ತಿರುಧಾರಧೀಃ |
ಕವಿಃ ಕವಯತಿ ಶ್ಲೋಕಂ ಶ್ರವಣೋತ್ಸವದೈಃ ಪದೈಃ ||

'ಕವಯತಿ' ಎಂದರೆ ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರ್ಥ. ಅವನೇ 'ಕವಿ'. ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ಹೃದ್ಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುವವನು. ಆ ರಚಿತ 'ಪದ' ಸ್ಫೂರ್ತಿಯುತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಚನಕಾರ 'ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂರ್ತಿ'ಯಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಂಭವಿಸೀತು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಗಹನವನ್ನು ಲಲಿತವಾಗಿ, ಮನಂಬುಗುವಂತೆ ಹೇಳಬಲ್ಲ ವಿಶಾಲ ಮನಸ್ಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಹೇಳಿದ್ದು, ಕೆಲವು ಮಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥವಾದರೆ ಸಾಲದು. ವಿಶಾಲ ಜನಪದಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನ ಸಿಗುವಂತಿರಬೇಕು. ಅವನು ರಚಿಸಿದ 'ಶ್ಲೋಕ' ಕೇಳುವುದೇ ಹಬ್ಬವಾಗಬಲ್ಲಂಥ ಶಬ್ದ ('ಪದ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಅರ್ಥ)ಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಗೇಯ 'ಪದ'ಕ್ಕೆ ನಾದ, ಲಯಗಳ ಪೋಷಣೆ ನೀಡುವವನಿಗೂ ಕವಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನೇ ನೀಡಿರುವುದು 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ'ಕಾರನ ವಿಶೇಷತೆ. ವಾದ್ಯ ವಾದಕವನ್ನು 'ಕವಿತಕಾರ'ನೆಂದು ಕರೆದು ನಾದಾಕ್ಷರ ಅಥವಾ ನಾದವಾಕ್ಯದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಸಾರಿದೆ. (ಇಮಂ ಕವಿತಕಾರಾಖ್ಯಂ ವಾದಕಂ ಬ್ರುವತೇ ಜನಾಃ - ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ.) ಪದ ಮತ್ತು ನಾದ ತರಂಗಿತತೆಗಳು ಎರಕವಾಗುವ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಎರಕ ಹೇಗಾಗಬೇಕು ಎಂಬದನ್ನು ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಲಭ್ಯವಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯುಳ್ಳ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದೆ.

ದುರ್ದೈವವೆಂದರೆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ಅನುಕರಿಸಿ ಉಳಿಸುವುದೆಂದರೆ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಪ್ರಾಣ ಸಂಕಟವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾತತ್ಯ ಬಹಳ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಯೋಗ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ವಿನಯರಹಿತತೆ ಅನುಸಾರ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಆಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 1900 ರಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹಿರಿಯರ, ಲಭ್ಯ ಹಳೆಯ ರೆಕಾರ್ಡ್‌ಗಳನ್ನು ಆಲಿಸಿದಾಗ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ರೀತಿ ಹೇಗೆಲ್ಲ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಯ್ಯಂಗಾರ್ ಮೊದಲಾದವರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಫಕ್ಕನೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೊ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಕೇಳಿ ಬಂದದ್ದುಂಟು. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೊ ಅದೇ ರೀತಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯೂ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದರ್ಥ. ಪದವು ಸಂಗೀತವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೆ ಅವಗಾಹನೀಯ. ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಆಗುವದು ಲಯದ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಂಟಿನೊಂದಿಗೆ, ಸ್ವರಗಳ

ನಾನಾತ್ವವನ್ನು ಕೌಶಲಭರಿತವಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತ ಪದದ ಭಾವ (ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ)ವನ್ನು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇಳಿಸಿಕೊಡುವುದರಿಂದ.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ತಟ್ಟಿಗೂ, ಕಚೇರಿ (ಕರ್ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ) ಗಾಯನ ಇನ್ನೊಂದು ತಟ್ಟಿಗೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಇತರ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ತಮ್ಮದೆ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅವು ಕಚೇರಿ ಗಾಯನದಿಂದಲೆ ಗೇಯತೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ನಿಜಕ್ಕಾದರೆ ಅವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಎರಕಗೊಳ್ಳುನಂಥವುಗಳಲ್ಲ. ಹೇಗೊ ಹೊಂದಿಸಿ ತೃಪ್ತಿಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವಂಥವು. ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾದ ಮೈಕ್, ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಎಡಿಟಿಂಗ್‌ಗಳಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಆಗ್ರಹ ಕೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವಭಾವದಿಂದಲೆ ಅದು 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಗುರುತನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲೆವು. 'ರಂಗಸಂಗೀತ' ಅಂದರೇನು? ಅದು ಆಗುವುದು ಹೇಗೆ? ಬಿದಿರಿನ ಸಲಾಕೆಗಳಿಂದ ಬುಟ್ಟಿಯನ್ನೂ, ಗೆರಸೆಯನ್ನೂ ತಡಿಕೆಗಳನ್ನೂ, ಮಾಡುವುದುಂಟಷ್ಟೆ? ಹಾಗೆಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲವ್ಯಾಕರಣ ಒಂದೇ. ಅದರ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ವಭಾವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ರಂಗ ಎಂದರೆ ಲೋಕಾನುಕರಣೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಭಾವ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬೇಕು. ಶ್ರುತಿಗಳಿಂದ ಸ್ವರ ತೆಗೆಯುವಂತೆ ಭಾವಗಳಿಂದ ಘನೀಭೂತವಾದ ಸ್ಥಾಯಿಭಾವ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ವಿಭಾವ, ಅನುಭಾವಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ರಸನಿಷ್ಪತ್ತಿ, ಸಂಗೀತವು ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಮಾತು ಹೊಸದಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಇರುವಷ್ಟು ರಸವೈವಿಧ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಮಿಕ್ಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿಟ್ಟು, ಆಕ್ರೋಶ, ಆರ್ಭಟ, ರೋದನ, ಕುಚೇಷ್ಟೆ, ಬೇಟ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳೂ ಹಾಡಿನಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾಗಬೇಕು. ಅದರೊಳಗೆ ಸಂಗೀತದ ತನ್ನತನ ವಿರಾಜಿಸಬೇಕು.

ಈ ಸ್ವಭಾವ ಇರುವುದರಿಂದಲೆ ಏನೊಂದು ಲಾಯಕ್ಕಲ್ಲದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿರುವ ಮೇಳವಾದರೂ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲ್ಮೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು. ಆದರೆ ಇದು ಆದರ್ಶ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಬೇರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆ ಇತರ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಹಾಗಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಧಾಟಿಗಳ ಏರಿಳಿತವಾಗುವಂತೆ, ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ತೆಗೆಯುವ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ರೀತಿಗಳಾಗಬೇಕು. ಮಗನಲ್ಲಿ ತಂದೆ ಹೇಳುವುದು, ಪತ್ನಿಯಲ್ಲಿ ಪತಿ ಹೇಳುವುದು, ಪತಿಯಲ್ಲಿ ಪತ್ನಿ ಹೇಳುವುದು, ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುವುದು, ರೋದನದಲ್ಲೂ, ತನಗೆ ತಾನೇ ರೋದಿಸುತ್ತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಯೋಜನ ರೋದನ, ದೂರ್ತರೋದನ, ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ವಿಶೇಷತೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿಯ ಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ಮಾದರಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರಲಾರದು.

ಸಂಗೀತವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ತಾಳಬದ್ಧತೆ, ಗಮಕ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯದಿರವು. ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲವಾದರೂ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಜಾತಿಯ ತಾಳ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ ಆದ ಕೆಲವು ನಾಟ್ಯ ತಾಳಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಧ್ರುವತಾಳದ ಚತುರಶ್ರಜಾತಿ, ಮಠ್ಯತಾಳದ ಖಂಡಜಾತಿ, ರೂಪಕದ ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ, ಝಂಪೆಯ ಮಿಶ್ರಜಾತಿ, ತ್ರಿಪುಟತಾಳದ ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿ (ಆದಿತಾಳ) ಮತ್ತು ತ್ರ್ಯಶ್ರ ಜಾತಿ (ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ), ಅಟತಾಳದ ಖಂಡಜಾತಿ ಮತ್ತು ತ್ರ್ಯಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡಜಾತಿಗಳ ಏಕತಾಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇವೆ. (ಈ ವಿಷಯವಾಗಿ ಈ ಲೇಖಕನ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ' ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅವಗಾಹಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನು ಎಲ್ಲ ತಾಳಗಳೂ ಅವುಗಳ ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಗದೆ ತಮ್ಮ ತನಿಮೆಯಲ್ಲೆ ಸಾಗುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶೇಷತೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಗೀತ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಸಂಗ' ಎಂದು ಹೆಸರಷ್ಟೆ? 'ಪ್ರಸಂಗ'ವನ್ನು ಸಂಗೀತರಹಿತವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದೊಂದು ಕೇವಲ ಕಥನಕಾವ್ಯ. ಪರಂಪರೆಯ ಜ್ಞಾನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಗೀತ ಜೋಡಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ ಅದೊಂದು ಗೀತರೂಪಕ. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅಳವಡಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟ್ಯವಾಡಿದರೆ ಅದು ರಂಗಸಂಗೀತ.

ತಾಂತ್ರಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕ ಹೌದಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ - ವೇಷಧಾರಿಗಳ ನಡುವೆ (ಎಲ್ಲ ವೇಳೆ ಅಲ್ಲ) ನಡೆಯುವ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವ ರೀತಿ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದುದು. ಭಾಗವತ ಪದದ ಎಷ್ಟನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು, ವೇಷಧಾರಿ ಎಷ್ಟು ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯವೇ ಇದೆ. (ಅದರ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಈ ಲೇಖಕನ 'ಚಿನ್ನದ ತಾಳ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು)

ಹೀಗೆ ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಹಾಡಬೇಕಾದರೆ, ಪದ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಗೆಗೆ ಭಾಗವತರು, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಾದಕರು ಮತ್ತು ವೇಷಧಾರಿಗಳ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಏಕರೂಪತೆಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂಲತಃ ಪದ ಎಂಬುದು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು (functions) ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೇವಲ ಕಥನ. ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಭಾಷಣ. ಇನ್ನು ವೇಷಗಳನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇಳಿಸುವ, ಪ್ರಸಂಗ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಲ್ಲದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ವಾದನಗಳು ಪಂರಪರೆಯಿಂದ ಸ್ಥಿರಪಟ್ಟು ದೊರಕಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಕಠಿನ ಪರಿಶೀಲನದಿಂದಲೂ, ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದಲೂ ಮಾತ್ರ ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೆ ರಚಿತವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ರಂಗದ ಆಧುನಿಕ ರೂಪ

ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಪದಗಳು ಉಗಮಿಸಿವೆ. ಇವೆರಡನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದರ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಪ್ರೇರಕ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಕಷ್ಟಕರ. ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಎಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಆದರೂ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಯ ಉದ್ದೇಶ, ಪರಿಣಾಮ ಬೇರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ಸ್ಥೂಲವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ 'ಇದರಿಂದ ಅದು' ಎನ್ನುವುದು ಕಷ್ಟ. 'ಪ್ರಸಂಗ'ದ ಪದಗಳು ಸುಳಾದಿ ಸುಪ್ತತಾಳಗಳಿಗೆ ನಿಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಹಾಗಾಗಿ ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತಾಳಬದ್ಧತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆ.

'ತಾಳಬದ್ಧತೆ' ಹಾಗೆಂದರೇನು?

ಅನೇಕ ಆಧುನಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತರು ತಾವು ಹಾಡುವಾಗ ಕೈಯಿಂದ ಜಾಗಟೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗುಬ್ಬಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಇಕ್ಕುವ ತಾಳದ ಹೊಡೆತಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ದೋಷ ಕಾಣಿಸದು. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಕುವ ತಾಳದ ಹೊಡೆತಕ್ಕೂ ಹೇಳುವ ಪದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾಳಾವರ್ತನದ ನಿರಂತರತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಆ ತಾಳಾವರ್ತನವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತೋಡರಿಲ್ಲದೆ ಬಾರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬಹುದು.

ಪದ : **ರಾಗ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ : ತ್ರಿವುಡೆ (1$_3$00) ತಾಳ**

ವೀರದಶರಥ ನೃಪತಿ ಇನಕುಲ|
ವಾರಿಧಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಚಂದ್ರನು|
ಧಾರಿಣಿಯನಾಳ್ತಿರಲು ಕುಶಿಕ ಕು|
ಮಾರರನು ಕರೆದೊಯ್ಯಲು |
ಯಜ್ಞಕೆಂದು ||

(ಪ್ರಸಂಗ - ಶ್ರೀರಾಮ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ)

ಈ ಪದವನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ಹಾಡುವುದಾದರೆ ತ್ರ್ಯಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದ, ವಿಲಂಬಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ, ಮೊದಲಾಗಿ ಭಾಗವತ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಮೊದಲ ಆವರ್ತ ಮುಗಿದಲ್ಲಿಗೆ ಮದ್ದಲೆಯ 'ತಾಂ' ಜೋಡುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಮೊದಲಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ನಾದದ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಬೇಕು. ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಬಳಿಕ ಒಂದಿಷ್ಟು ರಾಗಾಲಾಪನೆ. ಅದು ಆ ಸೊಲ್ಲಿನ ಭಾವವ್ಯಂಜಿತವಾಗುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ತುದಿಗೆ ಬಿಡ್ತಿಗೆ (ವೇಷಧಾರಿಯ) ಕುಣಿತದ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಇಂತಿಷ್ಟೆ ತಾಳವರ್ತನ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮುಗಿದಲ್ಲಿಗೆ ಭಾಗವತರು ಪದವನ್ನು ಬುಡದಿಂದ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕಥನದ ಭಾಗವಾಗಿರುವ ಪದವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ವೇಷಧಾರಿ ಹಾಡಲಾರ. (ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂವಾದದ ಪದಗಳು ಭಾಗವತ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ನಡುವೆ ಹಂಚಿಕೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ) ಪದ

ಇಡಿಯಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಸಾಗಿ, ಮುಕ್ತಾಯದ ಆಲಾಪನೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಾದನದ ಮುಕ್ತಾಯ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ನುಡಿಯುತ್ತದೆ.

'ವೀರದಶರಥನೃಪತಿ ಇನಕುಲ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಎತ್ತುಗಡೆ ವೇಳೆ 'ವೀರದಶರಥ' ಆಗುವರಗೆ ಕಾದು 'ನೃಪತಿ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ನೃ'ಗೆ ಮದ್ದಳೆ 'ತಾಂ' ಮಡಿದು ಮದ್ದಲೆ ನುಡಿತ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ.

1 2 3 12 12

ತಾಂ ನಕ್ಕಾ ತರಿಕಿಟ ದಿನ್ನಾ ದಿಂತ|

ಪುನಃ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಅಥವಾ ಅದರ ವಿಕಲ್ಪಗಳು ಪದಕ್ಕೆ ತಾನಗೂಡಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. (ಈ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನದು) ಆಲಾಪನೆಗೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉಸಿರು ಸವಾಲಾಗಿ ಅದನ್ನು ಕಡಿಯುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಮರಳಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ, ಭಾಗವತರು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತಾಳಾವರ್ತದ ಬುಡಕ್ಕೇ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸವುದು ತಾಳಾವರ್ತನಕ್ಕೆ ತುಸುವೆ ಬಾಕಿ ಉಳಿದಲ್ಲಿ. (ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖಕನ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಿದೆ)

ಈಚೆಗೆ ರಾಗವಿಸ್ತಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪದವನ್ನು ಮೇಲಿನ ಶಿಸ್ತಿನ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲದೆ ಅಥವಾ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿ ಎಳೆದಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಪಾಮರಸಂತುಷ್ಟಿಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಕಸರತ್ತಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬೆಲೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನ್ಯೂಸ್‌ಪೇಪರಿನ ವರದಿಯನ್ನು ಇವರು ಎಳೆದು ಹಾಡುವಂತೆ ಹಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿ ಬೆಲೆಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ ಲಕ್ಷಣದಂತೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಈಗ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಅಥವಾ ನೆಬ್ಬೂರು ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಗೇಯತೆ ಸಮತೋಲನ

ಈ ಕೆಳಗಿನ ಪದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ

ಪದ : **ರಾಗ ಕಾಪಿ ಅಷ್ಟತಾಳ ($1_5 1_5 00$)**

ಏತಕೆ ಮರುಳಾಹೆ ತಾತ | ರಘು |

ನಾಥನೊಳ್ ಕಲಹವೆ ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತ ||

ಇದನ್ನು ಖಂಡಜಾತಿ ಅಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಪ್ರಸ್ತರಿಸಬಹುದು.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	12	1 2
ಏ	-	-	ತ	-	ಕೆ	-	ಮ	ರು	-	ಳಾ-	ಹೆ -
ತಾ	-	-	ತ	-	-	-	-	-	-	ರ-	ಘು -
ನಾ	-	-	ಥ	-	ನೊಳ್-		ಕ	ಲ	-	ಹ-	ವೆ -
ಲೋ	-	-	ಕ	-	ವಿ	-	ಖ್ಯಾ	-	-	ತ-	- -

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಾಲನ್ನು ವರಣ ಸಹಿತವಾಗಿ (ಎರಡು ಚರಣಗಳನ್ನು ಗೋಣಸಾಗಿ ಬೆಸೆಯುವ ಖಂಡಕ್ಕೆ 'ವರಣ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ) ಅಷ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ 14 ಅಕ್ಷರಗಳ ಎರಡು ಆವರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿಟ್ಟಿದೆ. ಎರಡನೆ ಸಾಲು ಕೂಡ 14 ಅಕ್ಷರಗಳ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದು, ತಾಳಾವರ್ತನದ ಬುಡ ತಲಪುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ಅಕ್ಷರಗಳು ಬಿಡುವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾಡಿರುವ ರಚನಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ.

ಇದರ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಲಾವರ್ತನದ ಸಮತೋಲನ ಆಗಬೇಕಾದರೆ 'ಏತಕೆ ಮರುಳಾಹೆ ತಾತ' ಎಂದು ಮೇಲಿನ ಇಡಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ 'ಏತಕೆ', 'ನಾಥ' ಎಂದು ಆದಿಪ್ರಾಸವೂ 'ತಾತ', 'ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತ' ಎಂಬ ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸವೂ ಬಂದಿವೆ. ಅಂದರೆ ಆ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹಾಡಬಾರದು ಎಂದು ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಆದರೆ ಈಚಿನ ಕೆಲ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲರು 'ಏತಕೆ ಮರುಳಾಹೆ', 'ಏತಕೆ ಮರುಳಾಹೆ', 'ಏತಕೆ ಮರುಳಾಹೆ' ಎಂದು ನಾನಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎಳೆದು ಹಾಡುವುದನ್ನು, ಹಾಗೆ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಕುಣಿದು, ಕೈ ಮಾಡಿ ತಾವು ಭಾರೀ ಅಭಿನಯ ಪಟುಗಳೆಂದು ಬಿಂಬಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ನಿರರ್ಥಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಳ್ಳೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕಡಿದಾದ ಬಂಡೆಯೇರುವ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆ ದಾರಿಗೆಟ್ಟ ನಡಿಗೆ. ಇಂಥದು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹಿತಕಾಣುವ ಶ್ರಮವಷ್ಟೆ.

ಈಚೆಗೆ ಅಭಿನಯ ವಿಸ್ತರಣ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ವಿಸ್ತರಣವೆಂಬ ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಂದಿಷ್ಟೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲದ ತತ್ತ್ವಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಆಯಾತವಾಗಿವೆ. ಭಾಗವತ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ವೇಷವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳಾಗಿ ಕುಣಿಸುವುದು ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ವೇಷವೂ ಕುಣಿದದ್ದನ್ನೇ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಕಾಲಹರಣ ಮಾಡಿ ತಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ನಿಜತಾಳ - ತಾಳಾರ್ಧ

ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಗಾಯಕರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳ ನಡೆಯುವ ರೀತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಲು ಎಡೆಯಿದೆ. ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ, ಧ್ರುವತಾಳ, ಆದಿತಾಳ ಇಷ್ಟನ್ನು ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ತಾಳಗಳು ಭಾಗವತರ ತಾಳದ ಪೆಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳಾರ್ಧವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಜಾಗಟೆ ಅಥವಾ ಗುಬ್ಬಿತಾಳದಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಎರಡು ಆವರ್ತಗಳು ಮುಗಿದಾಗ ಪದದ ತಾಳದ ಒಂದು ನಿಜ ಆವರ್ತನ ಮುಗಿದಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡೋಣ.

ಪದ : **ಸಾಂಗತ್ಯ - ರೂಪಕತಾಳ**

ಚರಣಾಬ್ಜದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ನರನು ಕೈಮುಗಿದು ನಿಂ |
ದಿರಲು ಗೋವಳರಾಯನೀತ ||

ಅರಸುಗಳ್ ತಾವೆಂದು ಮೌಳಿಯ ಬಳಿಯಲಿ |
ಕುರುರಾಯ ಕುಳ್ಳಿರ್ದನಾಗ ||

ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂಗತ್ಯದ ನಾಲ್ಕು ಖಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಅಂಗೈ ಮಗುಚು ಮತ್ತು ಕೈಬೆರಳ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಎರಡು ಆವರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲು ಎರಡು ಆವರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೆ ಮೂರನೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆ ಸಾಲುಗಳು.

ಆದರೆ 'ಚರಣಾಬ್ಜದೆಡೆಯಲ್ಲಿ' ಎಂಬುದು ಬೆರಳ ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳು ಒಂದು ಆವರ್ತನವಾಗಿಯೂ, ಭಾಗವತರ ಕಂಚಿನ ಪೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಆವರ್ತನಗಳಾಗಿಯೂ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ -

1	2	1	2	3	4
ಚರ	ಣಾ	ಬ್ಜ	ದೆಡೆ	ಯ	ಲ್ಲಿ
●•	••	••	●•	••	••

ಇಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಬೊಟ್ಟು ಆವರ್ತನದ ಬುಡದ ಘಾತ. ಕಿರುಬೊಟ್ಟುಗಳು ಅಕ್ಷರದ ಕಳೆಗಳು (ಎರಡನೆಕಾಲ). ಕರಿದಲ್ಲದ ಬೊಟ್ಟುಗಳು ಹುಸಿ - ಅದು ಪೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸದು.

ಮೇಲೆ ಮಗುಚು ಎಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಅಕ್ಷರಗಳಾಗುವಾಗ ಕಂಚಿನ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಕಳೆಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಆವರ್ತನಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸೂತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಚ್ಚಿನ ತಾಳಗಳು ಎರಡನೆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾನ್ ಬಾಬು ರೈ (ಮೃದಂಗ ಗುರುಗಳು) ಅವರ ಮಾತು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ತ್ರಿವುಡೆ ಮತ್ತು ಆದಿತಾಳದ ಹೊರತು ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಚಿನ ಪೆಟ್ಟಿನ ಆವರ್ತನಗಳೆಂದರೆ 'ತಾಳಾರ್ಧ' ಎಂಬ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ರೀತಿ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ತತ್ತ್ವ, ತಾಳದ ಎಣಿಕೆ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಮಾತಿನ ಸಾರ ಮನಸ್ಸಿಗಿಳಿದೀತು.

ಕಳೆಗಳು ಗಾಯನದಲ್ಲಿ

ಈಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ನಾದದ ಮಣಿಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತಾಳದ ಕಳೆಗಳನ್ನು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಿಮಗೆ ಬೇಕಾದ ನಾದಖಂಡಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತರಲು ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಕಳೆಗಳು ಸರ್ವಲಘುವಿನಂತೆ ಬರಬೇಕು. ಅವುಗಳ ಒಳಗಿನ ಕಸರತ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಪರಿಮಿತ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆ ಆಲಾಪನೆಯ ಹೊಡೆತಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲೆ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿತಗಳು ಹಾಗೂ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಸಾಗುವುದು. ಹೆಜ್ಜೆಮೊದಲೋ, ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿ ಮೊದಲೋ ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ಬೀಜವೃಕ್ಷನ್ಯಾಯವೇ. ಆದರೂ ಬೀಜವೇ ಮೊದಲೆಂಬ ನಿಲುವು ನನ್ನದಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಇಲ್ಲೂ ತೀರ್ಮಾನ ಕೊಡಬಹುದು. ಮದ್ದಳೆಗೂ,

ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಗೂ ಆಧಾರ ಪದದ ನಡಿಗೆಯೇ. ಅದನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಚಿನ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಒಂದು ಹೊಡೆತವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವ, ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿ ಲಯ ಸೂಚನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಕಲಿತುಬಂದಿರುವ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಆ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಇವತ್ತೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಭಾಗವತರು ಆ ಬಗೆಯ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೂ ಸರ್ವಲಘುವಿನ ಹಳಿಹಿಡಿದು ಹೊಡೆತಗಳೆರಡರ ನಡುವೆ ಬಿರ್ಕ ಅಥವಾ ಗಮಕಗಳನ್ನು ತೋರುವ ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲಗಳನ್ನು ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಣತ ಭಾಗವತರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬರಿದೆ ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜರು (1930ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ) ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿರಲಾರರು. ದಿ. ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರ ಶ್ರುತಿಲೀನತೆಯನ್ನು ಅವರ ಶಿಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವರ ಅಳಿಯನಾದ ದಿ. ಜಾನುವಾರಕಟ್ಟೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಕಾಮತರು ಮೆಚ್ಚಿ ಹೇಳಿದ ರೀತಿ ನೋಡಿದರೆ ಬಹುಶಃ ಆ ಬಗೆಯ ಮಾಧುರ್ಯ ಅನಂತರ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಃ ಜಾನುವಾರ ಕಟ್ಟೆಯವರು ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಮನಮೆಚ್ಚುವ ಗಾನಗಂಧರ್ವರೆ ಆಗಿದ್ದರು.

ರಾಗಗಳ ಅನನ್ಯತೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಹೆಸರಿಸುವ ರಾಗಗಳೇ ಇರುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ರಾಗ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತುಸು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದವರು ಎಷ್ಟು ಬದಲಿಸಿದರೂ ಕೆಲ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಹೋಗಲು ಅವರಿಗಾಗದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ರಾಗಭಾವದಲ್ಲಿ ಗಮಕದ ಮತ್ತು ಜಗ್ಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದಾಲವಣೆ ತರಬಹುದೆ ವಿನಾ ರಾಗ ಭಾವದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಬದಲಾವಣೆ ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ದಿವಂಗತ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾನ್ ಎನ್. ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಮತ್ತು ಅವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸನೋಡಿದರೂ ಅದು ಅನಭಿಜ್ಞರ ರಂಜನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತಲ್ಲದೆ, ಅದೇ ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಿಂದ ಬಂದ ಕೊಡುಗೆ ಶೂನ್ಯ ಎಂದೇನೂ ಇವರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ರಾಗ ಶುದ್ಧತೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವರ ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾವ ವ್ಯಂಜನ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದದ್ದೇ ಆಗಿತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಅನನ್ಯತೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದು ಅದರ ಸಂಭಾಷಣಾತ್ಮಕತೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಾಗಿ. ನಿಜ ಜೀವನದ ಮಾತುಕತೆಯ ಕಾಕುಗಳು ಸಂಗೀತದ ರಾಗಚಾರಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ನಾದಕಲಾ ಬಿಂಬಗಳಿಂದ (ಬೇಕಾದರೆ ಬಿದಿಗೆ ಚಂದ್ರಕಲೆಯ ವಕ್ರತೆಯನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು) ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪಣಗೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಶೇಷತೆ. ಪದ

ತೆಗೆಯುವಾಗಲೆ ಆತ ಖಿನ್ನನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಅಥವಾ ಮಧುರಭಾವ ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಅಥವಾ ಇವನಿಗೆ ಸಿಡುಕು ತಟ್ಟಿದೆ ಅಥವಾ ಇನ್ನೇನೋ ಪ್ರಳಯಾಂತಕ ಘಟನೆ ಆಗಲಿದೆ ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಸ್ತ ಭಾವಬಿಂಬನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ತುಸು ಮುಂದುವರಿದರೆ ಕೇವಲ ಘೋಷಣಾತ್ಮಕ ಕೂಗುಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ತೆರುಕೊತ್ತಿನ ಗಾಯನವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅತ್ತ ಜೀವನದ ಕೂಗು ಅಲ್ಲದ, ಇತ್ತ ನೂರಕ್ಕೆ ನೂರು ನಾದಪ್ರಧಾನ ಸಂಗೀತವೂ ಅಲ್ಲದ ಸಮರಸದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅದೇ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಯಕ್ಷಗಾಯನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕೂಗಲ್ಲ, ಅವಸ್ಥಾನುಕೃತಿ

ಈಗ ಮುದ್ದಾದ ಮೈಕ್ (ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ) ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾಯಕರು ಯಾಕೆ ಕೂಗುತ್ತಾರೆ, ಕಿರುಚುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಗಾಯಕರು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುವುದುಂಟು. ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅವರ ಕಚೇರಿ ಗಾಯನದ ಜತೆಗಿರಿಸಿ, ಅವರ ಪದ್ಧತಿ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿಮಾನಹೊಂದಿ ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾಯನ ಮೂಲತಃ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮತ್ತು ಅದು ಗಾಯನದ ಮುಂದರಿಕೆಯಾಗಿ ಬರುವಂಥದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಇದು ಇಲ್ಲಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಅರಿಯಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಭರತನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಆ ಬಗೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ (ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ) ಸಾಕಾದೀತು. ದಾಸರ ಪದಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವಂಥದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವ ವೇಷಗಳ ನುಡಿಯಾಗಿ ಬರುವ ಅತಿಮಾನುಷ ಭಾವಬಿಂಬನಕ್ಕೆ ಅಂಥ ದೀರ್ಘ ಬೀಸುಗಳುಳ್ಳ ಆಲಾಪನೆಗಳೇ ಬರಬೇಕು. ಆ ಹಾಡಿನ ಮುಂದರಿಕೆಯಾಗಿಯೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಆರ್ಭಟ, ಹೂಂಕಾರ, ಅಥವಾ ಹಾಹಾಕಾರ ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳು ಬರುವುದು. ಹಾಗಾಗಿಯೆ ತುಸು ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಗಾಯಕಿ' ಇಲ್ಲಿನದು. ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ರಾಗವಾಗಿ ಸಫಲವಾಗದು.

ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಭಾಗವತರೂ ಹೆಣ್ಣುಕಂಠ ಎನ್ನುವಂಥ ತಾರಸಪ್ತಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ (ಕೆಳಗೆ ಬಂದರೆ ಮಧ್ಯ ಸಪ್ತಕದ ಮಧ್ಯಮದವರೆಗಿನ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ) ಹಾಡುಗಾರರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಮುಂದೆ ಮಂದ್ರ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಗಡುಸಾಗಿ ನುಡಿಯುವ ಕಂಠದೊಂದಿಗಿದ್ದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶೇಷಗಿರಿ ಭಾಗವತರು, ಹಾರಾಡಿ ರಾಮ ಗಾಣಿಗ, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಪುತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಹೆಗ್ಡೆ ಇವರ ಮೇಳೈಕೆ ಆ ಬಗೆಯದಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಬದಲಿಸಿದ ದಿನವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆಪತ್ತು ಎರಗಿದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಅನಭಿಜ್ಞ, ಆದರೆ ಪ್ರಭಾವಿ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಮಾಡಿದ ದಾಂಧಲೆ. ನಿಜಕ್ಕಾದರೆ ನಿಜಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಅಳಿದು ಇವತ್ತು ವರ್ಷಗಳೇ ಸಂದಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅದನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ, ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮಾಡಬಹುದೇ ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಈಗಾಗಲೆ ಉಡುಪಿಯ ಎಂಜಿಎಂ ಕಾಲೇಜು, ಸುಳ್ಯದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಹಿತರಕ್ಷಣಾ ವೇದಿಕೆ ಮೊದಲಾದೆಡೆ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರು ಗಾಯನ ರೀತಿಯ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆಗಳ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳ ಕಾಪುದಾಸ್ತಾನ ಆಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ಅಧ್ಯಯಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರೀತಿ - ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆವು.

ಈ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ದೊಡ್ಡದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ತಂಡವೊಂದು ತಯಾರಾದೀತು. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಬಹುದು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖಕನ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ' ಗ್ರಂಥವನ್ನು ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದು.

* *

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ

ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿ ಭಟ್

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗೆ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದ ರಾಗವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕಲ್ಪನಾಸ್ವರಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ಆಲಾಪನೆ ನೆರವಲ್, ಬಿರ್ಕಾಗಳಿಂದ (ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನದ ಹೆಸರುಗಳು) ಕಚೇರಿಯನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸುವ ವಿಧಾನವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ - ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ, ಕುಣಿತಕ್ಕೆ, ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ. ಅಲ್ಲದೇ ಹಾಗೆ ಹಾಡಲು ವಿಶೇಷವಾದ ಅಧ್ಯಯನವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಭಾಗವತನದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳಿಯೇ ಕಿರಿಯರು ಕಲಿಯುವ ಪರಿಪಾಠ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಹಾಗಿಲ್ಲ, ಕಲಿಯುವ ಮನಸ್ಸಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಲಿತು ಹಾಡಲು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಈಗ ಭಾಗವತ ರಾಗಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ರಸೌಚಿತ್ಯವನ್ನರಿತು ಅನೇಕ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು, ಹಿಂದೆ 20 ರಿಂದ 30 ರಾಗಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೊರತೆ. 150 ರಾಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವೆಂದು ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಭಾಗವತರು ಮೊದಲಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ದಿ. ಕಾಳಿಂಗ ನಾವುಡರು ಕೆಲವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳನ್ನು ತಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ರಂಜಿಸಿದರು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹ. ಕೆಲವರು ಹೊಸರಾಗಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತರುವುದರಿಂದ ಶೈಲಿ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರು. ರಸ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂದರ್ಭವನ್ನರಿತು ಯಾವ ರಾಗವನ್ನೂ ಬಳಸಬಹುದು. ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತು, ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುವ ಭೇದವಿಲ್ಲ. ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಲ್ಲವೂ ರಾಗವೇ, ನಾವು ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಹಾಗನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿರುವನು,

> ಪುರಾಣಮಿತ್ಯೇವ ನ ಸಾಧು ಸರ್ವಂ |
> ನ ಚಾಪಿ ಕಾವ್ಯಂ ನವಮಿತ್ಯವದ್ಯಂ |
> ಸಂತಃ ಪರೀಕ್ಷ್ಯಾನ್ಯತರದ್ಭಜಂತೇ |
> ಮೂಢಃ ಪರಪ್ರತ್ಯಯನೇಯ ಬುದ್ಧಿಃ ||

ಹಳೆಯದೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲ, ಹೊಸದೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಯಾವುದೂ ಕೆಟ್ಟದ್ದಲ್ಲ, ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂರ್ಖರು ಇತರರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ನಂಬಿನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ವಿವೇಚನೆಗೆ ಬಿಡುವುದೊಳಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ರಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ರಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಮೋಹನ, ಭೈರವಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕಾಂಭೋದಿ, ಬಿಲಹರಿ, ಮೋಹನಕಲ್ಯಾಣಿ, ಆರಭಿ, ತುಜಾವಂತು, ಮುಖಾರಿ, ಅಠಾಣ, ಕೇದಾರಗೌಳ, ಜಂಜೂಟಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ದೇವಗಾಂಧಾರಿ, ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ, ತೋಡಿ, ಸುರುಟಿ, ಸಾರಂಗ, ನವರೋಜ್, ಸಾವೇರಿ, ಭೂಪಾಳಿ, ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ, ಮಧುಮಾಧವಿ, ಬೇಗಡೆ ಇವು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿ, ಬೇಹಾಗ್, ಮಾಂಡ್, ವಲಚಿ, ಕಾಪಿ, ಷಣ್ಮುಖಪ್ರಿಯ, ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಮಾರುಬೇಹಾಗ್, ವೃಂದಾವನಿ, ಯಮುನಾಕಲ್ಯಾಣಿ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಪಂತುವರಾಳಿ, ಶಿವರಂಜಿನಿ, ಮಲಯ ಮಾರುತ, ಚಾಂದ್, ಸಿಂಧುಭೈರವಿ, ದೇಶ್, ವಸಂತ, ಅಭೇರಿ, ಭಾಗ್ಯಶ್ರೀ, ಧನ್ಯಾಸಿ (ಧನ್ಯಶ್ರೀ) ಖಮಾಚ್, ಸಾರಮತಿ, ಚಾರುಕೇಶಿ, ಆಭೋಗಿ, ಕಾನಡಾ, ಶುದ್ಧಧನ್ಯಾಸಿ, ಶುಭಪಂತುವರಾಳಿ, ಗಂಭೀರನಾಟ, ನಾಟಿ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ರೀತಿಗೌಳ, ಸರಸ್ವತಿ, ದರ್ಬಾರಿಕಾನಡಾ, ಶುದ್ಧಸಾರಂಗ, ಹಮೀರಕಲ್ಯಾಣಿ, ಕೇದಾರ, ಶ್ರೀರಂಜನಿ, ಹಂಸಾನಂದಿ, ಹಿಂದೋಳ, ಚಂದ್ರಕಂಸ, ದ್ವಿಜಾವಂತಿ, ತಿಲಂಗ್, ಪೂರ್ವಿಕಲ್ಯಾಣಿ, ಶಹನ, ರೇವತಿ, ಮದುವಂತಿ, ಸಾಮ, ಪಹಡಿ, ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ, ಚಕ್ರವಾಕ, ಕುಂತಲ ವರಾಳಿ, ಶ್ರೀರಾಗ, ಜೋನ್‌ಪುರಿ, ಕರ್ಣರಂಜಿನಿ, ನಾಟಕುರಂಜಿ, ಜಯಂತಶ್ರೀ, ಅಮೃತ ವರ್ಷಿಣಿ, ಅಹೇರಿ, ಕೀರವಾಣಿ, ಬಸಂತ್ ಬಹಾರ್, ಸ್ವರಸಮ್ಮೋಹಿನಿ, ಕುಮುದ್, - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ರಾಗಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸದ ಬಲದಿಂದಲೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಕೇಳಿ ಹಾಡಿದರೆ ರಾಗವು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರದು.

ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು

ಉಚ್ಚ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯ ಸಂಚಾರ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವೊಂದು ಎಳೆತಗಳು, ಒಂದೇ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ 2-3 ತಾಳಗಳ ಬಳಕೆ. ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಪದ್ಯರಚನೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದರೆ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಹಾಗೂ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎರಡೂ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಶೈಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ಗಮಕಗಳು, ಸ್ವರಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂಚಾರಗಳು, ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕೀ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ

ಬೇರೆ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿವೆ. ಆದರೂ ಹಳೇ ಪದ್ಧತಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಗಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು
2. ರಾಗಗಳು ಕೇವಲ ಕೆಲವೇ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವವು
3. ರಾಗದ ಸಂಚಾರವು ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿಯ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯ ಗಾಂಧಾರ ಅಥವಾ ಪಂಚಮದವರೆಗಿದ್ದು ಸ್ವರಕದಂಬಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾರಷಡ್ಜದ ಸುತ್ತಲೂ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.
4. ಸ, ರಿ, ಗ, ಮುಂತಾದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಕಂಪಿತ ಗಮಕವಿದೆ.
5. ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ನಯವಾದ ಪಲುಕುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘನವಾದ ಜಾರುಗಳು, ಅಂದರೆ ಸಾ, ರಿ, ನೀ, ಸ, ದಾ, ನಿ, ಪಾ ಎಂಬಂತಿರುವುದು.
6. ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿರದೇ ಅವು ನೃತ್ಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗುವುದು ಅಥವಾ ಬಗ್ಗುವುದು.
7. ಹಾಡಿನ ತಾಳದ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಕಿರಿದು, ನಡೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಥವಾ ಚಮತ್ಕಾರವೋ ಎಂಬಂತೆ ಹಾಡಿನ ಗತಿಯು ಬದಲಾಗುವುದು.
8. ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸಮಶ್ರುತಿಯಲ್ಲೇ ಹಾಡುವುದು.
9. ಹಾಡಿನ ಭಾವಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನವರಸಗಳನ್ನು ರಾಗದ ತರಂಗಿತತೆಯಿಂದಲೆ ತೋರಿಸುವುದು.
10. ಪದ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಲು ಹಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಪದ್ಯ ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿರುವುದೋ ಆ ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಬಾಯಿಯಿಂದ ಹೇಳಿ ಅನಂತರ ಪದ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವುದು.

ಸ್ವರ ಪ್ರಸ್ತಾರ

ರಾಗ : ಆರಭಿ - ಭಾಮಿನಿ

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ಸ

ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಜೀಯ ನೀವೀಗೆಂದ ವಾನರ |
ದಾಪಪಾ ಪಪಮಾಪ ಪಾಪಪ |
ರಾಯ ಸಚಿವರು ನಾ..... ವು ನಮ್ಮಯ |
ಮಾಪ ಮಪದಪ ಮಗರಿಸರಿ ದದಸಸ |

ತಾಯಿ ತಂಗಿ ತದೀಯ ಕಪಿಕುಲ ಸಾರ್ವ ಭೌಮಂಗೆ.....
ದಸಸ ದಸಸ ದಸಸ ದದಸಸ ದಪಪ ಮಮಪಪ ಮಗರಿಸ ರಿಮಗರಿ

ರಾಗ ಆನಂದ ಭೈರವಿ - ಕೋರೆತಾಳ

ಆರೋಹಣ - ಸ ಗ$_1$ ರಿ$_2$ ಗ$_1$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ಪ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಮೊದಲಾದ ಭವದೊ..... ಳಗೇ | ಶಿವನ......... ಭಜಿಸಿ
ರಿಮಪಾಪ ಪಸ ಸನಿನಿದದ ದನಿಪ | ಗಮಪಾಮ ಸರಿಗಾ

ಮದುವೆಯಾ ದೆ. ನೊ ನಿಮಗೆ |
ಗ ಮ ಪಾ,ಮ ಗರಿಸಾ, ಸಸರಿಗಸಾ ಸಮಗರಿರಿಸಾ |

ರಾಗ : ಮಧ್ಯಮಾವತಿ - ಏಕತಾಳ

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ರಿ$_2$ ಸ

ಲಾಲಿಸು ದೇವರ ದೇವ ಮುಕುಂದ |
ಮಮಪ ನಿನಿಸಸಸ ನಿಸರಿ ಮ ರಿ ರಿ ಸ ನಿ ಸ ನಿ ಪ |

ನೀಲ ನಿಭಾಂಗ ಶಾ ಶ್ವತ ನಿತ್ಯಾನಂದ
ರಿಮಪಾನಿಸ ರಿ ಸಾ, ಸ ನಿ ಪ ಮ ಮ ಪ ಪ ನಿ ನಿ ಸ ಸ

ರಾಗ : ಸಾವೇರಿ - ಆದಿತಾಳ (ಮಾಯಾಮಾಳವಗೌಳ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_1$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_1$ ಸ

ಇಂದಿರೇಶನೆ ನಾನು ಇವರ ಜಗಳವನ್ನು |
ಪದಪಮಗರಿ ಸಾಸಾ ಸರಿಮ ಪಪದಪಪಪಾ |

ಇಂದು ಈ ಕ್ಷಿಸಲಾರೆ ನೋಡೆ... ಕ ಣ್ಣಾ.......... ರೆ..........
ಮಪದಸ ಸರಿಸಸ ದಸನಿದಪಮಮ ಮಾದಪಮಗರಿಸ

ರಾಗ : ಶಂಕರಾಭರಣ - ಅಷ್ಟತಾಳ (ಧೀರ ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಭಿಕ್ಷೆಯ ನೀಡೆ ದೇವಿ | ಸಂನ್ಯಾಸಿಗೆ | ಭೀಕ್ಷೆಯ ನೀಡೆ ದೇವಿ |
ಗಮಪಾಪ ಪಾದಾನಿಸಾ | ಸನಿದಪಮಗರಿಗರಿ | ಗಾಮದಪಾಮಗರಿಗಾಮ, ಪಗರಿಸಾ |

ಕುಕ್ಷಿ ಗಾಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ದೇಶ ದೇಶವ |
ಗಮಪಾ, ದನಿಸಾ, ಸಾಸಸರೀ ಗರಿಸ ಸನಿದಪ ಪದನಿಸ |

ಸುತ್ತುತ ನಾನಿಲ್ಲಿ | ಗೈ ತಂದೆ ನಮ್ಮ |
ಪಾ ದನಿಸ ಸನಿದಪ ಪದನಿಸ ಸಸನಿ,ದ,ಪ ಗಮಪಗರಿಸ |

ರಾಗ ಕಲ್ಯಾಣಿ - ರೂಪಕತಾಳ - (ಮೇಚಕಲ್ಯಾಣಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_2$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_2$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಎನುತ ವೃತ್ರ ಜ್ವಾಲೆ ತನ್ನ | ಮನದಿ ಹಿಗುತ |
ಸಸಸ ಸಾನಿದಪಪ ಪಾನಿದಪ ಪಮಗರಿಗ | ನಿನಿರಿ ಗಾಪಮರಿಸ |

ಮನಸಿಜಾಂಕ | ಶರನ ಹತಿಗೆ | ಬಿದ್ದು ಬಳಲುತ |
ಪಪಪಪಾಮಮಗ | ಮದನಿ ನಿದಪಪ | ಸಾಸ ನಿದನಿರಿಸ |

ರಾಗ ಮೋಹನ - ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ (ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಪ ದ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ದ$_2$ ಪ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಎಲವೊ ಪಾತಕಿ ಬರಿದೆ ಸಾಯದಿರ್ |
ರಿಗಗ ಸಧಸರಿ ಗಗಗ ಗಾದಪಗರಿ

ಒಲಿದು ಪಾಂಡವ ರುಗಳ ಕೂಡಿಕೊ |
ಗಪದ ಸಾಸಸ ದಸಸ ಸಾಸರಿದ |

ಕೊಲಿಸ ಲಾರೆನು ಸರ್ವಥಾ ಕೊಳು | ಗುಳದಿ ನಿನ್ನ
ಪದಸ ರಿಗಗಗ ರಿಗಪಗರಿಸಸ ದಪಪ ಗಪದಪಗರಿಸ

ರಾಗ - ಕಾಂಭೋದಿ - ಝಂಪೆತಾಳ (ಹರಿಕಾಂಭೋದಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ನೋಡಿದೆಯ ವಿದುರ ಕೌ ರವಮಾಡಿ ದೋಲಗವ |
ಪದಸಸಸ ಸನಿದದಪಪ ಪದಸಸಸ ನಿದದ ದಪಪ

ಓಡಿಹೋಗಲಿ ಕೃಷ್ಣ ಎನುತ |
ಗನಿದಪಪಪ ಪದಮಗಗ ಪದಸ |

ಗಾಢಗರ್ವದಲಿ ಕುಳಿ ತಿರುವನೀ ಭೂವರನು |
ಪಾದ ಸರಿಗಗ ಮಗಗ ಗರಿಗಮಮ ಗರಿಸಸಸ |

ಕೇಡುಗರ ಒಡನಾಡಿ ಕೆಟ್ಟ |
ಗನಿದಪಪ ಪದಮಗಗ ಪದಸ |

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ - ಅಷ್ಟತಾಳ

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಎಲೆ ಭಾನುಜಾತ ಕೇಳ್ ಅಸ್ತ್ರದ ಮಹಿಮೆಯ |
ಸರಿ ರಿರಿರಿರಿರಿರಿರಿರಿ ರಿಪಮಗರಿ ಗರಿಸಾ, ಸ |

ನೆಲೆಯರಿಯದೆ ಹೂಡಿದೆ |
ನಿಸರಿ, ಸನಿದಪ ಪನಿದಮಗರಿ |

ನಳಿನಾಕ್ಷ ನಾತನ | ರಥದೊಳಗಿಹನಿನ್ನ
ರಿ ಪಮಗರಿ ಗರಿಸಾಸಾ | ರಿಮಪನಿ ಸಸಸಸ

ಗೆಲುವರೆ ಬಿಡುವನೇನೈ |
ನಿಸರಿ,ಸ ನಿದಪದ ಪಮಗರಿ |

ರಾಗ ತೋಡಿ - ರೂಪಕತಾಳ (ಹನುಮತೋಡಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_1$ ಗ$_1$ ಮ$_1$ ಪ$_1$ ದ$_1$ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_1$ ರಿ$_1$ ಸ

ಹಸಿವೆಗೆಂದು ಹಣ್ಣ ತರಲು | ಎಸೆವ ವನದಿ ಪೋಗುತಿರಲು |
ಪಪಪಮ ಮಗಮ ಪದನಿ ದಪಪ | ಪಪದ ದದನಿಸ ಸಸನಿದ ನಿಸ |

ಹಸುಳೆ ಯೊಬ್ಬ ಬಂದು ತನ್ನ | ಪೆಸರು ಗಯಗಂಧರ್ವನೆಂದ
ಪಪದ ದಗರಿ ಸಸನಿ ದನಿಸ | ಸಸಸ ಸನಿದಪದ ಸನಿದದಪ ಮಗಗರಿಸ

ರಾಗ : ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ - ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ (ಸೂರ್ಯಕಾಂತಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_1$ ಗ$_3$ ಮ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ದಾ$_2$ ನಿ$_3$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದಾ$_2$ ಮ$_1$ ಗ$_3$ ಮ$_1$ ರೀ$_1$ ಸಾ

ಮಗುಳೆ ಪು.....ರುಷೋ ತ್ತ ಮ ನ ಸು....... ಪ್ಟ.
ದಸಸ ನಿದ ದಪಪ ಪಮ ದದಪ ಮರಿಸ ರೀ, ಸ

ತ್ರಿಗೆ. ಯನೇರಿಸಿ ಸಿರಿ. ಪ. ದಾಂಬುಜ |
ಸರಿಮ ಮರಿರಿಸಸ ಸನಿದ ಮಮಗರಿಸಸ |

ಯುಗಳವ. ರ್ಚಿಸಿ ನಮಿಸಿ ಪೇ. ಳ್ದ. ನು |
ಸಾನಿದ ಪದ ಸಾಸಾ ಸರೀಸಾ ಸರಿಮಮಗರಿರಿಸಸ

ನಗುತ ತ. ನ್ನ. ಯ ಸ. ತಿಯೊ ಳು........|
ದನಿಸ ಸನಿದ ನಿದಪ ಪಮದಪಮ ಮಗಪಮಸರೀಸ |

ರಾಗ ಶಹನ - ಕೋರೆತಾಳ (ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_3$ ಮ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ದಾ$_2$ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗಾ$_3$ ಮ$_1$ ರೀ$_2$ ಗ$_3$ ರಿ$_2$ ಸ

ಯಾ. ರಯ್ಯ ಮ.ನುಜೇಶ .... ಎನ್ನ.... ನಿಂತು |
ಸರೀ ರೀ ರಿ ರಿಗಮ, ಪದ ಮಗರೀ ಗರಿಸಾ ಸಾಸಾ |

ಕಾ. ರಡ ವಿಯೊಳು ಸಂ ಪ.......... ನ್ನ..........
ಪಸಸಾ,ಸ ಸಸ ನಿನಿ ದಾಪ ರಿಗಮಪಮಪದಪಮ ಗರಿಗರಿಸಾ |

ಕಾ. ರಣ ವೇನಿಲ್ಲಿ ಬರಲು... ಪೇಳು |
ಸರೀರಿಗರಿ ರಿಗಮಪ ಮಗರಿಗರಿಸಾ,,,,,ಸಾಸ |

ಕಾ. ರುಣ್ಯ ಭಾ........ವವಿ. ನ್ನಿರಲು..........
ಪಸಸಾಸ ಸನಿದದಪಪ ರಿಗಮಪ ಮಪದಪಮಗರಿಗರಿಸಾ||

ರಾಗ ಭೈರವಿ - ಝಂಪೆತಾಳ (ನಟಭೈರವಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_1$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_1$ ರಿ$_2$ ಸ

ಕೇಳು.ನಾ. ರದ ಮುನಿಪ ಖೂಳ ಗಯನೆಂಬವನು |
ಪಾ, ಪಪಮ ಗರಿಸಸಸ ರಿಗಮ ಪಪ ನಿನಿನಿದಪ |

ಹೆs ಳದಪ ರಾ.ಧಗಳ ಮಾ....... ಡಿ.......|
ನಿನಿ ಸಸಸ ನಿದದಪಪ ಮಗರಿರಿಗಮಪದಪ |

ಗೂಳೆಯವ ತೆಗೆಯೆನ ಮ್ಮಾಳುಗಳು ಹುಡುಕಲೀ |
ಪಾದನಿಸ ರಿರಿಗರಿರಿ ಸರಿಮಗರಿ ಸನಿದಪಪ |

ರೇಳುಜಗ ದಲಿಕಾಣೆ ನ ವ ನಾ.......
ದಗರಿಸಸ ನಿದದಪಪ ಮಗರಿಸರಿಗಮಪದಸಾ

ರಾಗ ಸುರುಟಿ - ಏಕತಾಳ (ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_3$ ಪ ಮ$_1$ ರೀ$_2$ ಸ

ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಕೇಳೆ | ಮದಗಜ | ಗಾಮಿನಿ ಪಾಂಚಾಲೇ |
ರೀ ಮ ಪಾ, ಪ ರೀಸಾ | ನಿದಪಮ | ಪಾನಿನಿ ಪಾ ಮಗರೀ |

ಕಾಮುಕ ಕುರುಭೂ | ಕಾಂತನ ನಿಲಯಕೆ |
ರೀ ಮಗ ರಿರಿಸಸ | ನಿದಪಮ ಪನಿಸಸ |

ಸ್ವಾಮಿಯ ಸಂಧಿಗೆ | ಭೂಮಿಪ ಕಳುಹುವ.......|
ಪನಿಸಸ ನಿದಪಮ | ಪಾನಿದ ಪಮ ಮಗರಿಮರೀಸಾ |

ರಾಗ : ತುಜಾವಂತು - ಝಂಪೆತಾಳ (ಮಾಯಾಮಾಳವ ಗೌಳಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_1$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ದ$_1$ ಮ$_1$ ದಾ$_1$ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_1$ ಮ$_1$ ಪ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_1$ ಸ

ಇಂದು ಮುನಿ ಪನ ಋಣವ ತೀರ್ಚಲೆರ ಡೇ ದಿ ವ ಸ |
ಸಾರಿಗಗ ಮಾ, ಮಮಮಗಾಮಮಮ ದಾಮಮಮ|

ಎಂದೆನುತ ಮನದಿಯೋ ಚಿಸುತ |
ಸಾ, ಸಸಸ ಸನಿದಪಮ ಗಮದಮ |

ಬಂದುದವ ಧಿಗೆಕೊಡುವ ಡಡಪಿಲ್ಲ. ಕುಲಧರ್ಮ |
ಸಾಸಸಸ ಸನಿದಪಮ ಗಮದಮಮ ಗಮದಮಮ |

ದಂದವನು. ಮೀರುವುದು ಸ. ಲ್ಲ.......
ಸಸಸಾ,ಸ ಸನಿದಪಮ ಗಮದಮಗರಿಸ

ರಾಗ ಧನ್ಯಾಸಿ - ಏಕತಾಳ (ಹನುಮತೋಡಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_1$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_1$ ಸ

ಅರುಹಿ.ಸ ದ.ಯಿದು. ವು. ದನು.ಚಿತ ವೆನ.ಬೇಡ
ಪಪಮಗಮ ಪಾಪನಿ ಸನಿದಪ ಪಪನಿಸಸ ಸಾರಿನಿಸಾ,ಸ

ಅರು. ಹಬೇ ಕೆಂಬುದಿ ಲ್ಲ...........
ಪಾ, ಪನಿಸಾಸ ನಿದಪಮ ಗಮದಪಮಗರಿಸ |

ಗುರುವಿನ ಗೃಹಕೆ ತಾಯ್ ಗೃಹಕೆ ಕಾಂತನ ಗೃಹಕೆ |
ಪಾ, ನಿಪ ಪಪಪಪ ಮಪನಿಪ ಮಪಮಗಮ |

ಅರಸನ ಗೃಹಗಳಿ. ಗೇ...........
ಗಮನಿಪ ಮಾಮಗರೀಸ ಗಮಪ ಸನಿದಪ ||

ರಾಗ : ಖಮಾಚ್ - ಅಷ್ಟತಾಳ (ಹರಿಕಾಂಭೋದಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_1$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಅ. ಣ್ಣ ಲಾ ಲಿಸು ಪರ ಗಂಡಸ ರ.ನ್ನು. |
ಮದನಿದ ದದನಿನಿಪ ದನಿಸನಿ ಸನಿಸಸ |

ಕಣ್ಣಿಂದ ಕಂಡೆಂದಿ ಗಾದರ ರಿಯೆನು.......|
ನಿನಿನಿನಿ ಸಸಸಸ ನಿಸರಿ ನಿಸನಿದಪಮಗಮ |

ತಿಣ್ಣ ಯೌ ವ್ವ.-ನೆ. ಯರ್ಗೆ ಪರಪುರು ಷರ. ಸೇವೆ |
ಸಗಗ,ಗ ಮಗರಿಸಾ,ಸ ನಿಸನಿಸ ನಿಸರಿನಿ,ದ |

ಬ.ಣ್ಣವೆ ಮನ.ದಲಿ. ಎ.ಣ್ಣೆ,ಸ ದೊ.ರೆ. ವೆ.|
ಗಮಪಪ ಪದಪನಿನಿಸ ಗಮಪಾದಸ ನಿದಪಮಗಮಾ |

ರಾಗ ಪಂತುವರಾಳಿ - ಆದಿತಾಳ (ಕಾಮವರ್ಧಿನಿ ಜನ್ಯ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_1$ ಗ$_2$ ಮ$_2$ ಪ ದ$_1$ ನಿ$_1$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ಧ$_1$ ಪ ಮ$_2$ ಗ$_2$ ರಿ$_1$ ಸ

ಬಿಸುಟು ಪೋ ದನು. ರಥವ | ಸಾ, ... ರಥಿ ಮೊದಲೇ |
ಸಸಸನಿದಪ ಗಾ,ಪಮಗರಿಸ | ಸಾ, ಸರಿಗ,ಮ ಪದಪ |

ವಸುಧೆಯೊ ಳಡಗಿ.ತು ರಥ.ವು ಮ. ತ್ತವ.ಗೇ
ಪದನಿನಿದ ಸಸಸರಿಸ ಸಾ,ಸನಿದಪಪ ಗಾ,ಪಮಗರಿಸ

ನಿ.ಶಿ.ಥಮಾ ರ್ಗಣ...ವಿಲ್ಲ ಕೈ. ಯ್ಯೊಳಾ ತನಿಗೆ |
ಸಸರಿಗಾ,ಗಾ, ಸಾಸರಿಗಾಗಾ ಸರಿಗಾಮಾ ಗರಿಸಾ |

ಅಸುರಾರಿ ಕ.ರ್ಣನ ಕೊಲುವ.ವ ನಲ್ಲ........
ಸಸಸಾ,ಸ ಸನಿದಾ, ಪ,ಪ ಮಪಪದಪ ಗಮಗರಿರಿಸ |

ರಾಗ ಸಾರಂಗ - ಅಷ್ಟತಾಳ (ವಕ್ರಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_2$ ಸ
ಅವರೋಹಣ - ಸ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಮ$_1$ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ರಿ$_2$ ಸ

ಮುರವೈ.... ರಿ ಲಾ... ಲಿ.. ಸಯ್ಯ. | ಕೃಪಾಕರ
ಸಸ ಸನಿದಪ ಪಾ,, ಪಮರಿ ಗಮರಿಸ | ಸರಿ, ಸಪಾ, ಪ |

ನರಕ ... ಮ ರ್ದನ ಮಾ. ಪ್ರಿ. ಯಾ... |
ಸಸ ಸನಿದಪ ಪಪ ಪಮರಿಗಮರಿಸಾ |

ಧರಣೀ.ಶ. ಮಗಧನ ಸೆರೆಮನೆ ಯೊಳ.. ಗೀರ್ವ |
ಪಪ ನಿದಪ ಸಸಸಸ ಸಮಗರಿಸ ನಿ, ಸಾಸನಿದಪ ಪದನಿಸ |

ಅರಸರ ಹು..ಯ್ಯಲ ನು... ಪೇಳು ವೆ ನಾನು
ಸಸಸಸ ಸನಿದಪಾ,ಪ ಮಪದನಿಸರಿ ಸನಿದಪಾ ಮರಿಗಮರಿಸ

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ - ಏಕತಾಳ (ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯ - ವಕ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗ)

ಆರೋಹಣ - ಸ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಗ$_2$ ಮ$_1$ ಪ ದ$_2$ ನಿ$_2$ ದ$_2$ ಪ ಸಾ
ಅವರೋಹಣ - ರಿ ನಿ$_1$ ದ$_2$ ಪ ಮಾ$_1$ ಗ$_2$ ರಿ$_2$ ಸ

ಏನಿ ದು ನಿಮ್ಮ ಲ್ಲಿ. ಸಂ. ವಾ ದ...... |
ಪ ದ ನಿ, ದದಪಪ ಗಮದಪ ಗಮರಿಸ ರೀ....... |

ಸಾ ಕಯ್ಯ ತಡೆಯಿರಿ |
ಗಮ ಪಾದಪ ಸಸಸಸ |

ನಾ.ನುಕೇ.......ಳಿ ಕೊಂ. ಡ ಪೆ... ನ ದ..............
ಪದನಿ, ದದ ಪಪ ಗಮದಪ ಗಮರಿಸ ಗಾಮದಪಗಮರಿಸ |

ನೀನ ದೇಕ. ಗ್ನಿಯನು ಮನದನು |
ಗಾಮಪಾದಪ ಸಾ, ಸ ಸಸಸಸ |

ಮಾನವಿ....ಲ್ಲದೆ. ಹಾರಿ. ದಪೆ ಪೇಳ್ |
ನಿಸಗಾ, ಮಾಪಪಮಗರಿಸ ಸಾ, ಸರಿನಿಸನಿದಪ |

ಈ ನಿರೋಧವ ನ್ಯಾರುಮಾಳ್ವರು |
ನಿ, ರಿಸಾ ಸರಿ ನಿ, ಸ ದಾ, ಪಪ |

ಮಾ.ನ. ವರೊಳಕ ಟಕಟ. ಸು. ಮ್ಮನೆ ||
ಪದನೀ, ದದ ಪಪ ಗಮದಪ ಗಮರಿಸ ||

* *

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ

ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ

ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಗೀತವಾದ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು - ಸಂಬಂಧ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲದೆ ಯಾವ ಗಾನವೂ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರದ ಗಾನ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡು ಆಡುವಿಕೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಲಘುಸಂಗೀತಗಳಿವೆ. ಭಜನೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳಿವೆ, ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವೂ ಇದೆ, ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಪುಣ್ಯವೂ ಇದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಅರ್ಧನಾರೀನಟೇಶ್ವರನಂತೆ ಎರಕವಾಗಿವೆ.

ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತಗಳು ಕರ್ನಾಟಕೀ, ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಪರಿಭಾಷೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ - ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತದ ಸಂಚಲನೆ ಇದೆ. ವಿವಿಧ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಗಾನವಾಹಿನಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನಗಳಿಸಿ ವಿಶ್ವದ ವಿಸ್ಮಾಸಗಳಿಸುತ್ತಿದೆ.

ವೇದಗಾನ - ಮಂತ್ರಗಾನ - ಸಾಮಗಾನ - ಧ್ರುಪದಗಾನ ಗಾನಗಳ ಬಳಕೆ ಆರಾಧನಾ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ನಾದಯೋಗವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಮಾರ್ಗ ದೇಸಿಗಳ ವಿಂಗಡನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಗಾಂಧರ್ವವೇದ - ಗಾಂಧರ್ವಗಾನವಾಗಿ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಕರ್ಣಾನಂದಕರವಾಗಿದೆ. ಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯನೆಪಕ್ಕೆ ಸ್ವರಲಾಪಕ್ಕೆ ಎಂಬಂತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚೀಜ್‌ಗಳಿವೆ. ರಚನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾದಗಳ ಸರಸ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಸಂಗೀತ ಸಹೃದಯರ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡು ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಾಳತಟ್ಟಿ ಕಾಲಾಟವನ್ನು ಕುಣಿತವಾಗಿಸಿವೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರ ನೀಡುವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಡುಗಳಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಜಾನಪದ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಕುಶಲ ಸಂವಹನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ-ದೇಸಿಗಳನ್ನು ಬೆಸೆದಿವೆ.

ವಚನ, ರಗಳೆ, ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ನೋಡಿ, ಆಡಿ, ಹಾಡಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಪಡೆದರು. ಸಂತೋಷ ಪಟ್ಟರು. ಪ್ರೌಢಕಾವ್ಯಗಳು ಪಂಡಿತ, ಮಾನ್ಯರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿ ಕವಿ, ಗಮಕಿ, ವಾದಿ, ವಾಗ್ಮಿಗಳ ವಿಚಾರ ವಿಹಾರದ ತಾಣಗಳಾದವು. ನಡುಗನ್ನಡದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಚನ, ರಗಳೆ, ಕೀರ್ತನೆ, ಪದಗಳ ಸರಳ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಜನಮನವನ್ನು ತಲುಪಿದವು. ೧೩-೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ.

ನಡುಗನ್ನಡದ ನಚ್ಚು ಅಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚುಗಳ ಪ್ರಬಂಧ ರೂಪೀ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು - ಹಳಗನ್ನಡ - ಚಂಪುಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಸರಳೀಕರಣ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ರೂಪುಪಡೆದು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ವೇತನ ಯಕ್ಷಗಾನ - ರುದ್ರನ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಚಂದನೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ - ತಿರುನೀಲಕಂಠನ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಇವು ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದು ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದರೂ. ಈ ಮೇಲಿನ ಕೃತಿಗಳು ಪದ್ಯ ಗದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ರಚನೆಗಳು. ವಚನ - ವೃತ್ತಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಇದೇ ರೀತಿ - ಪ್ರಸಂಗಗಳು - ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳು - ಕೊರವಂಜಿ - ಪಾರಿಜಾತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭವನ್ನು ಸಾರಿಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ರೂಢಿಗೊಂಡಿತು ಎಂಬ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಶಿರೋನಾಮೆ - ಪ್ರಬಂಧಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದು ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಶಾಸನ - ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆಯನ್ನರಿತು - ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಯಲಾಟ -೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ - ಮೊದಲು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಪ್ರಚಾರಗಳಿಸಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಇತಿಹಾಸದ ಇಷ್ಟೇ ಇಣುಕು ನೋಟ ಸಾಕು.

ಗೇಯಪ್ರಬಂಧವಾಗಿಯೇ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಶಿರೋನಾಮೆಯಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ಇದೊಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಲು ಅಡಿಪಾಯವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಓದಿಕೆ - ನಂತರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ - ಆಮೇಲೆ ಬಯಲಾಟ. ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಾಠ, ಆಟ, ಪೌರಾಣಿಕ ವೇಷಗಳ ತಾಗು - ಬಾಗು - ಸಂಗೀತ - ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ - ಜೀಕು - ಜೋಕುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಆಕರ ಆಕಾರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ - ಸಾಹಿತ್ಯ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳು ದಶಾವತಾರ ಆಟಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಸಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿ ದಶಾವತಾರಿ ಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ - ವಾದನಗಳ ಬಗೆಗೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ದಶಾವತಾರ ಮಂಡಳಿ - ದಶಾವತಾರ ಕಲೆ - ಹೀಗೆ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗರೂಪ ದಶಾವತಾರದ ನಾಮಬಲ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಕೊಂಕಣಿಯಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರಿ ಎಂಬ ನಾಟಕ ರಂಗವೂ ಇದೆ. ಆಟ - ದಶಾವತಾರ ಕೂಟ - ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಕಾಲಾಟದ ಕರಸತ್ತು. ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿ. ಐದು ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ದೇವಾಲಯಗಳ ಮುಂದೆ ಅರಮನೆಯ ಅಂಗಳಲ್ಲಿ - ಬೇಣ - ಗದ್ದೆಗಳ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ - ಚಾವಡಿಯ ಚೌಕದಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಜಗುಲಿಯಲ್ಲಿ ಜನರಂಜನೆಯ ಸರಕಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರವಚನಕಾರನಾಗಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸುದ್ದಿವಾಹಕನಾಗಿ, ಹಾಡಿನ ಗತ್ತಿನಿಂದ

ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆಗಳ ಒತ್ತಿನಿಂದ ಜನರ ನಡುವೆ ಉಲಿದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನಡೆ ನುಡಿಯ ಸಖ್ಯ ಪಡೆದು ನೆಲೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಬಳಕೆಯ ಆಟಕೂಟಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗತ್ತು ಗೊತ್ತುಗಳಿಂದ ಸಾರ್ಥಕ ಸೌಷ್ಠವ ಸೌಮ್ಯಶೈಲಿಗಳಿಸಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಛಾಪು ಮೂಡಿಸಿ ರಂಗ ಪ್ರಸಂಗ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ ಶೈಲಿ ಪಡೆದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೂಹರಂಜನೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಾಡಿಯಾಗಿದೆ. ಆಪ್ತ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಹರಕೆಯ ಬಯಲಾಟವಾಗಿದೆ, ವರಸೆಯ ಮಾತುಗಾರನಾಗಿದೆ. ಒಲವಿನ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ, ಗೆಲುವಿನ ರಂಗವಾಗಿದೆ.

ಆರಂಭದ ಕೆಲವು ಆಖ್ಯಾನಗಳ ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ - ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಚನ ಚೂರ್ಣಿಕೆಗಳಿವೆ. ವೃತ್ತಗಳಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಗದ್ಯಭಾಗ ಕಡಿಮೆ, ಪದ್ಯಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶ. ಯಕ್ಷಗಾನ - ರಚನೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ತೆಲುಗಿನ ಕವಿ ಶ್ರೀನಾಥ ಕಾವ್ಯಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವೃತ್ತಗಳು - ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಪದ್ಯಗಳು, ದ್ವಿಪದಿ - ಚೌಪದಿ - ಷಟ್ಪದಿಗಳು - ಜೋಗುಳ - ಆರತಿ ಹಾಡುಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕತೆ ಹೇಳುವ ರೀತಿ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಏಕತಾನತೆಗೆ ಎಡೆಕೊಡದ ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟುಗಳ ಅಲಂಕಾರ ಪಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯೇ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಸರಳ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ಸೊಗಸು ಅಕ್ಷರ ಹೆಕ್ಕಿ ಓದುವವನ ಸ್ವತ್ತಾಗಿದೆ. ಚಿಕ್ಕ ಹೊತ್ತಿಗೆಯಾಗಿ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನವುಳ್ಳವನ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಆಪ್ತಮಿತ್ರನಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು - ಹಲವಾರು ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿವೆ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ - ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ವಿವರಿಸುವ ಓದಿಕೆ ಎಂಬ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಅಂತಹ ಓದಿಕೆಗೆ ಕೇಳಿಕೆ ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ವಾಡಿಕೆಯಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಜನರು ಈ ಓದಿಕೆಯನ್ನು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಾಗಿಸಿ ಓದಿ ಕೇಳಿ ಖುಷಿಪಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇರುವಷ್ಟು ಕಥಾನಕಗಳು ಇನ್ನಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಓದಿಕೆಯೇ ಹಾಡುವಿಕೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇಂಬು ನೀಡಿದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ವೇದಿಕೆ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಈಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳ ಪಡೆಯದಿದ್ದರೂ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪುಣ್ಯ ಕಥೆಯಾಗಿಸಿ ಕೇಳಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ತಾಳೇಗರಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು - ಕೈ ಬರೆಹದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ಈಗಲೂ ಜೀರ್ಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನೋಡಿ ತಾಳೇಗರಿ ಕೈ ಬರೆಹದ ಪ್ರತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ವರದಿಯನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಪಡೆದ ವಿವಿಧ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅನುಸರಿಸಿದ ವಿಧಾನವೇ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಿರುವು ಲಭಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ.

ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆ

ಪ್ರೌಢಕಾವ್ಯಗಳ ಬದಲು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸಂಪನ್ನಗೊಂಡವು. ಉದ್ದೇಶ ಕತೆ ಹೇಳುವುದೇ ಆದರೂ ಓದಿಕೆಯಿಂದ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಆರಂಭಿಸಿದಾಗ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಾದ್ಯಗಳು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳು. ಶರಣ ಪಂಥದ ಅಂದೋಲನದ ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದು. ಆ ವೇಳೆಗೆ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಮುಖ್ಯ ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತು. 'ಅಲ್ಲಮ ಪ್ರಭು ಮದ್ದಳೆಯ ಮೋಡಿಯಿಂದ ಮಾಯೆಯನ್ನೇ ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿ ಕೋಲಾಹಲವೆಬ್ಬಿಸಿದ್ದ. 'ಉಂಬುದಕೆ ಬೋನಮಿಲ್ಲದೊಡಂ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತ ಕುಳಿತಂತೆ' ಎಂದು ನಯಸೇನ - ಧರ್ಮಾಮೃತಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಚರ್ಮವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಮಹಾ ಮನ್ನಣೆಯಿತ್ತು. ಮದ್ದಳೆಯ ಮಡಿಕೆಯ ಬೆರಳುಗಾರಿಕೆಯ ಮಿಂಚಿನ ಚಾಲನೆ ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಸಾಲೆ - ಬೀಸಾಲೆ ಹಾಡಿನ ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣ ಬಳಕೆಯಿತ್ತು. ಭಜನೆಯ ಕಾಂಸ್ಯತಾಳಗಳು ಆಡುವ ಸ್ತುತಿನುಡಿಗಳಿಗೆ ಮೇಳವಾಗಿ ವಾದನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಮೆರಗು ನೀಡಿದ್ದವು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೆ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ವೇಳೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಹಾಡಾಗಿ ಗತ್ತು-ಗಮ್ಮತ್ತುಗಳಿಸಿದವು. ಭಜನೆ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಾನವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಆ ವಿಧಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪದೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಬ್ಬನಿಗೇ ಎಡೆನೀಡಿ ಏಕಲಗಾನವಾಯಿತು. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಲುಪಿಸಲು ಮೇಳಗಾನ ಗದ್ದಲಕ್ಕೆ ಎಡೆನೀಡುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಎಡೆಯಿತ್ತ ನಿಮಿತ್ತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಭಾಗವತನಾದ. ಅವನ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿಹೊಂದಿಸಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಜತೆಯಾದ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೊದಲ ಈ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟಕ್ಕೆ ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ಬಿರಿದು ನೀಡಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳು ರಾಗ ತಾಳಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ದ್ವಿಪದಿ - ಚೌಪದಿಗಳ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ಅಂಕಿ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕಾಣಿಸುವ ಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿಯ ಪದ್ಯಗಳು ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೂ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಉಭಯ ನೆಲೆಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರಿಗೆ ಪರಿಚಿತ. ದಾಸರ ಪದಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿವೆ. ಪುರಂದರ ದಾಸರು - ಅನಸೂಯಾಚರಿತ್ರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. ೧೫-೧೬ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ದಾಸಕೂಟದವರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರೂ ಜಾನಪದ ವಲಯಲ್ಲಿ ಜಂಟಿಯಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆ ಪದ್ಯದ ಮಟ್ಟನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ ಎಂಬಂತೆ ಎಂದು ಧಾಟಿ ಸೂಚಕ ಬರೆಹಗಳು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ. ದಾಸರ ಪದಗಳ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ತಂಬೂರವಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿ

ಬರುಡೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ತಂಬೂರ - ಮುಖವೀಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಿರಬಹುದಾದರೂ ಪುಂಗಿಯ ಮಾದರಿಯ ಶ್ರುತಿ ಬುರುಡೆಗಳೇ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯಗಳು. ದಾಸರ ಪದಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳ ಒಡನಾಟ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಜನಾ ಮೇಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಉಪಲಬ್ಧಿಗೆ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆ ಭಜನೆಗಳಿಗೆ ಆಭಾರ ಮನ್ನಣೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ದೀನವಾಗಿ ಹೀನವಾಗಿ ಸ್ಥಾನ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಲಯ - ಸ್ವರಗಳು ಯಾವುದೇ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯ ಅಡಿಪಾಯಗಳು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಲಯ - ಸ್ವರಗಳ ಬಗೆಗೇ ಬೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಲಯ ಪ್ರಧಾನ - ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದರೂ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳಿಗೆ ನಾಡಿಯ ಮಿಡಿತ ಬಡಿತಗಳಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಅದು ಲಯ ಪ್ರಧಾನ, ಇದು ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ವಿನಾ ತಾತ್ವಿಕ ಅರಿವಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ಲಯ ಸ್ವರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಫುಟತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯವನ್ನು ಅಳೆದು ಬಳಕೆಗೊಂಡ ಶಬ್ದಾಕ್ಷರಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ಆಲಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ. 'ಅರ್ಥದ ಮರ್ಮವನ್ನರಿಯದೆ ವ್ಯರ್ಥ ಕಲಿತರೇನ್ ಪದ ಪದ್ಯಂಗಳ' ಎಂದು ಪೂರ್ವಿಕರು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಹನೆಗೇ ಆದ್ಯತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಪೂರ್ವದ ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವವ ಸಂಗೀತಗಾರ. ಕಥೆಯನ್ನು ನಡೆಸುವವ ಭಾಗವತ. ಭಕಾರೋ ಭಗವದ್ಭತಃ ಗಕಾರೋ ಗರ್ವವರ್ಜಿತಃ | ವಕಾರೋ ವಾಕ್ಯಪಾಠೀಚ | ತಕಾರತ್ತ್ವನಿರ್ಣಯ || ಭಾಗವತನ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗೆ ಎಂದು ಈ ಶ್ಲೋಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಗವದ್ಭಕ್ತ - ಭಾಗವತನಿಗಾಗಿ. ಅದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ಲೋಕ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾಕ್ಯ ಪಾಠ - ತತ್ವ ನಿರ್ಣಯವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಪದ ಹೇಳುವವ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಾಡಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಆದ್ಯತೆಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಗೊತ್ತು ಗುರಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಜ್ಞಾನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗೆ ಮೊದಲು ಓದಿಕೆಯೆ ವೇದಿಕೆ. ನಂತರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ. ಈ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಕತೆಗೆ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿತು. ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದು. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೇಳಿದ ತಕ್ಷಣ ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಹೇಳುವ ಅರ್ಥಗಾರನಿಗೆ ಅಧ್ಯಯನದ ನೆರವಿರಬೇಕು. ಪುರಾಣಜ್ಞಾನ - ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನ - ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚುರುಕುತನ - ಶ್ರುತಿಲಯಾನುಸಂಧಾನ - ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರಬೇಕು. ಪದ್ಯಗದ್ಯಗಳ ಅರಿವು ಅವುಗಳ ನಡೆಯ ವೇಗ ವಿಲಂಬಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ. ಪದ್ಯದ ಆವರಣ ಭಂಗವಾಗದಂತೆ ಮಾತು ಪೋಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ

ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಬೈಟಕ್ಕು ಪಾತ್ರವಿಗಂಡನೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಕೂಟವಾಗಿ ರಂಜಿಸಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಆರಂಭದ ಅಡಿಪಾಯ ಒದಗಿಸಿದೆ. ವೇಷ ಭೂಷಣ - ಕುಣಿತಾಭಿನಯಗಳು ಆ ನಂತರದವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ಬಯಲಾಟದ ಪಠ್ಯಗಳಾದವು. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂದು ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಆಕೃತಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಚಮತ್ಕೃತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಘೋಷಗುಣವಿದೆ. ವೇಷಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಅಬ್ಬರ, ಆರ್ಭಟಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೂಗುವ, ಕಿರುಚುವ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಸೇರಿದೆ. ಭಜನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗೌಜು ಗದ್ದಲಗಳ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋಲಾಟ ಡೊಳ್ಳುಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗುಂಪು ಘರ್ಷಣೆಗಳಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ - ಸಣ್ಣಾಟ - ಜೋಗೇರಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಾನಗಳಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಬಯಲಾಟಗಳು ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಡನಾಡಿ ಕಗ್ಗತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಬಯಲಾಟ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊರವಂಜಿ ಆಟ, ಪಾರಿಜಾತ ಆಟಗಳು, ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿತದ ಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ನಯನವಿರುಗಳಿಸಿದ್ದವು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಗಮದ ವೇಳೆ ಅವುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ೧೪-೧೫ ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ತೀರಾ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಮೊದಮೊದಲು ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಗಳಂತೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಸಮನ್ವಯವಿದ್ದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಕಥೆಹೇಳಿದರು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ಕೃತ್ಯನಡೆಸಿದ್ದು ವಿದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತ - ಭಾಗವತ, ರಾಮಾಯಣ, ದೇವೀಪುರಾಣ, ಸ್ಕಾಂದ ಪದ್ಮ, ಶಿವ ಪುರಾಣಗಳ ಕತೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಕೃತಿಕಾರರ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಸರಳ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಓದುಗಬ್ಬಗಳೋ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳೋ ಆಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕೂಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಬಯಲಾಟ ರಂಗದ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಬಯಲಾಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಇತ್ತೀಚೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಿ ಪ್ರಚಾರಗಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಏಳು ಶತಮಾನಗಳ ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಾಡಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ, ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಕರ್ನಾಟಕಿ, ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಿದೆ. ಆಯಾ ಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸದ ಅರಿವು ಕೆಲವರಿಗಿದೆ. ಜಾನಪದ - ಪಾರಿಜಾತ ಶೈಲಿ - ಕೊರವಂಜಿ ಶೈಲಿ - ಏಕತಾರಿ ಹಾಡಿನ ಶೈಲಿ - ಭಜನೆ - ಜಾನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಅನುಕರಣೆ - ನಾಟಕೀಯ - ಸಿನೆಮೀಯ ಬಳಕೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲಾ ಅವಾಂತರಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸ್ವಂತದ ಛಾಪು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನಿತರ ಗಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ

ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕೇಳುಗರ ಕಿವಿಸೇರಿ ತಲೆದೂಗಿಸಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಗತ್ತು - ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಮಾನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವೇಷವಾಗಿಸಿ ಕುಣಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಳೆಕಟ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳು ರೂಢ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ವಿಶೇಷ ಆಡಂಬರಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಕ್ಷತೆಯಿಂದ ದೂರಸರಿದಿರುತ್ತವೆ. ಸುತ್ತುವರಿದ ಹಲವಾರು ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ವೇಷಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಆವೇಶವೂ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಿಲ್ಲದ ಅಂದಿನ ಬಯಲು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗುನುಗು ಹಾಡು ಪಿಸುಮಾತು ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಆಟಕ್ಕೆ ಅಬ್ಬರ ತೋಟಕ್ಕೆ ಗೊಬ್ಬರ' ಎಂಬ ನಾಣ್ಣುಡಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಪುರಾಣ ಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆವರಣದಿಂದ ಹೊರತಾದ ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂದೇ ಹೆಸರುಗಳಿಸಿತ್ತು. ಹಾಡಿಗೂ ಮಾತಿಗೂ ಹೊಂದುವ ವೇಷದ ಚಲನೆಗೆ, ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವ ರಂಗಕ್ರಮವನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೂ ವೇಷ ತೊಡಿಸಿ ಕುಣಿಸುವ ಲಯ ಸ್ವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಘೋಷಗುಣ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಮೇಳಗಾನ ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನೇ ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನ ಹಾಡಿಕೆ. ಮೇಳಗಾನದಲ್ಲಿರುವವರ ಕಂಠವಿರುತ್ತದೆ. ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಧ್ವನಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವರವರ ಅರ್ಹತೆಗನುಗುಣವಾಗಿ ಧ್ವನಿ ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿಯೇ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನ ಗಾನ ಒಬ್ಬನದೇ ಆದರೆ ಸಮಗ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಭಾರಹೊತ್ತು ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕು. ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಾಡುವಾಗ ಅವನು ಮೊದಲು ಸ್ವರ ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿ ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ತನಗೊಂದೇ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಷಡ್ಜವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಒಂದರ ಆಧಾರಷಡ್ಜ ಅನುಕೂಲ. ಆದರೆ ವಾದಕನ ವಾದನ ಬಿಳಿಯ ಎರಡರ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜಕ್ಕಿಂತ ಇಳಿಯುವವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ ಆಡಿಸುವ ಭಾಗವತರಿಗಿಲ್ಲ. ಮೇಳದ ವಾದಕ - ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ವ್ಯವಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿರಬಹುದು. ಅವನೇ ಮೊದಲ ವೇಷದವ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗೆಲುವು - ಸೋಲುಗಳ ಜವಾಬ್ದಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟ, ಭಾಗವತರಾಟ ಎಂಬಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಶ್ರುತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿಯೂ ಪರಾವಲಂಬಿ. ಈ ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದ ಶಕ್ತಿ ಮೀರಿ ಕಿರುಚುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಅವನದು. 'ಬಾಗ್ಯೋತರು. ಕೂಗ್ಯೋತರು' ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಮೊದಲ

ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಅನುಕೂಲಕರ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ.

ಓದು ಬರಹಗಳ ವಿರಳವಾಗಿದ್ದ ಆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಟದ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರಕಲು ತಾಳೇಗರಿ ಬರೆಹ ಕೈಬರೆಹ ಓದಲು ಬಲ್ಲಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಅವನಿಗಿತ್ತು. ತಾಳ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತಾಳ್ಮೆಯೂ ಇತ್ತು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಕಂಠಪಾಠವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಇಚ್ಚೆಗೆ ಅಚ್ಚಾಗಿ ಒದಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಬಳಸುವ ಪದ್ಯದ ಮಟ್ಟುಗಳ ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ಆಯ ಅಳತೆಗೆ ಹೊಂದುವ ದಾಟಿಯನ್ನು ಆಯ್ದು ಚಾಟಿಯಂತೆ ಬೀಸಿ ಕಾಲವನ್ನು ಕಾಲಾಟವನ್ನು ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆಟಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವೇಷ, ವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬಹಿರ್‍ರೂಪದ ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಂತ್ರವಾಹಕ ಭಾಗವತ. ಇಂತಹ ಹೊಣೆಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಗಾನಕ್ರಮ ಕಚೇರಿಯ ಸಂಗೀತವಲ್ಲ. ಹಾಡುವ ಹಾಡು ಆಡುವ ಆಟವೂ ಆಗಬೇಕು. ಕೇವಲ ಶ್ರಾವ್ಯವಾಗದೆ ದೃಶ್ಯವೂ ಆಗಬೇಕು. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿಸಿದರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾಣಿಸಬೇಕು. ಕುಂದಾಪುರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದ ಪದಾ ಹೇಳು ಕಾಂಬ - ಎಂಬ ವಾಡಿಕೆಗೂ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರಬೇಕು. ವೀಕ್ಷ ಅಂದರೆ ನೋಡು ಎಂದರ್ಥ - ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ನೋಡು ಎಂಬ ಪರ್ಯಾಯ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನ - ದೃಶ್ಯಗಾನವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳು ಆಟವನ್ನು ಕಳೆಗಟ್ಟಿಸಬೇಕು. ಬರಿಯ ಇಂಪು ಸೊಂಪು ಸಾಲುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಗರ ಉದ್ಗಾರ. ಪದ್ಯ ಹೇಳಿ ಆಟವನ್ನು ಚಂದಗಾಣಿಸಿದರೆ ಪದಾ ಚಲೋ ಹೇಳಿದ್ದ ಎಂಬಂತ ವಾಕ್ಯ ವಾಡಿಕೆಯ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪದಗಳು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಭಾವಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳು ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಪಾತ್ರ ಭಾವವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ಆ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಭಾಗವತನ ಸೂತ್ರಧಾರಿಕೆ ಕಾರಣ. ನಾಟಕವೂ ರಂಗವೇ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ರಂಗವೇ! ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ತೆರೆಮರೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತೆರೆ ತರಿಸಿ ಸರಿಸಿ ಕುಣಿಸಿ ವೇಷಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿ ಆಗಾಗ ಕಥಾಕಾರನಂತೆ ವರ್ತಿಸಿ ರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದು ಭಾಗವಹಿಸಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಏಳಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಧರಿಸಲು ಭಾವುಕ ಮನುಷ್ಯ ಬೆದರುತ್ತಿದ್ದ. ವೈಯ್ಯಾಳಿಕೆಯ ಭಯವಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ವೈಷ್ಣವ ಯುಗದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಮೇಳ - ಭಜನಾಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವೇಷಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಹಾಡಿ ಕುಣಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ವೀರಭದ್ರ ಸೋಮನ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತವೂ ಇತ್ತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ವೇಷಧರಿಸದೆ ಮಾತಾಡಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ಅನುಭವವಿತ್ತು. ಅಂತೂ ಇಂತೂ ಧೈರ್ಯಮಾಡಿ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದ ಮೇಳ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಬಯಲಾಟ ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆನ್ನಿಸಿತು. ಆಯಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವೇಷವಾಗಿಸಿ ಕುಣಿಸಿ ಮಾತಾಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ

ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಅಣಿಗೊಳಿಸಿದರು. ರಾಜವೇಷ, ಪುಂಡು ವೇಷ - ಗಂಧರ್ವ - ಕಿರಾತ - ರಕ್ಕಸ - ವೇಷಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಬೆರಗಾಗಿಸಿ ಬೆರೆತವು. ಒಂದೆರಡು ನೂರು ವರುಷ ಕೇಳಿಕೆಯ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಅನಂತರ ಕಾಣಿಕೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಕಥಾಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಕತೆಯನ್ನು ಆಟವಾಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಬಯಲಾಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಯಿತು. ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಅನಂತರದ್ದು. ನಾಟಕ ಕೃತಿ ರಂಗವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ರಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಂತ ದೃಶ್ಯ - ಸನ್ನಿವೇಶ - ಸ್ವಗತ - ಆಕಾಶ ಭಾಷಿತಗಳೆಲ್ಲ - ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕಕರ್ತನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿಸುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಗುಣಾಂಶ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅರಿತು - ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಅಧಿಕಾರವುಳ್ಳವ - ನಾಟಕ ಕರ್ತನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದರೂ ಬರೆಯುವಾಗ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಭಿನ್ನನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಡುಗಳಂತೆ - ವ್ರತ ಕಥೆಗಳಂತೆ - ಕತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಗೇಯಗುಣವುಳ್ಳ ಪದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. 'ಪದ್ಯ ವದ್ಯಂ ಗದ್ಯಂಹೃದ್ಯಂ' ಎಂಬುದು ಮುದ್ದಣನ ಉದ್ಗಾರ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರ ದನಿಯಲ್ಲ. ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಹಾಡಿದ್ದೇ ಹಾಡೋ ಕಿಸುಬಾಯಿ ದಾಸ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಮಾತುಕತೆಗಳಿಗಿಂತ ಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಗಾನಕ್ಕೇ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವೇಷ - ಭೂಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಕುಣಿತ ಮಣಿತ. ಮಾತುಗಳುಳ್ಳ ರಂಗರೂಪ ಭಿನ್ನರುಚಿಯ ಜನರಿಗೆ ಬಹುತೇಕ ಸಮಾರಾಧನೆಯೇ ಆಯಿತು. ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯಗಳು ಪಂಡಿತ ಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿದ್ದವು. ಈ ಸರಳ ಕಥನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ದಶಾವತಾರ ಆಟವಾಗಿಸಿದವು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯವು. ನಡುಗನ್ನಡದ ಕಾಲದವು. ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶಿರೋನಾಮೆಯ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ನಡುಗನ್ನಡ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಹಳಗನ್ನಡಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಯಾವ ಕೃತಿಯೂ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಚುರಗೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಭಾಷಿಕ, ದಶಾವತಾರ ಆಟ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ.

ರಚನೆಯ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು (ಬಳಕೆಯ ಮಟ್ಟುಗಳು)

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಪದ್ಯವಾಗಿ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸುಧೋರಣೆಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ದ್ವಿಪದಿ - ಚೌಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನನವಾಗುವ ಗೇಯತೆ ಷಟ್ಪದಿ - ಅಷ್ಟಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿಸಿಕೆಗೆ ಒದಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚೂರ್ಣಿಕೆ ದಂಡಕಗಳು ಅಷ್ಟಷ್ಟಾಗಿ ಗದ್ಯವತ್ತಲೇ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಪರಿವರ್ಧಿನಿ - ವಾರ್ಧಿಕ - ಭಾಮಿನಿ - ಷಟ್ಪದಿ - ಸಾಂಗತ್ಯ - ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಭಾಸವಾಗುತ್ತ ಓದುವ

ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಏಕತಾನತೆಯ ಅರಿವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳೋ - ಬೋಧ ಕಾವ್ಯಗಳೋ ನಡುಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಒಂದೇ ಧಾಟಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳ ಕಲಸುಮೇಲೋಗರದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿಕಾಣಬಹುದು. ಪಾರಿಜಾತ ಕೊರವಂಜೀ ಜೋಗೇರ ಪದಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ಭಜನೆ - ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲುಪಡೆದ ಕೀರ್ತನೆ, ದಾಸರ ಪದಗಳು ವಿವಿಧ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಂದ ಆಯ ಆಕಾರ ಪಡೆದು ಪಲ್ಲವಿ ಅನುಪಲ್ಲವಿ ಸಲ್ಲು ಸೊಲ್ಲುಗಳಿಂದ ವಿಚಿತ್ರ ಲಹರಿಗಳನ್ನೇಳಿಸುತ್ತಿರುವ ೧೩-೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ - ಗೇಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುವಾಗ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಪದ್ಯದ ನಡೆಯ ಒತ್ತು - ಗತ್ತು - ದಾಟು - ಜಾರು - ಚಾಲಾಕುಗಳಿಂದ ಪಂಡಿತಪಾಮರರ ಮನಕ್ಕೆ ನಾಟಿ ರಂಜಕ ಅನುಭವ ಒದಗಿಸಿ ರಾಜಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿದೆ. ಮಾತು ಹಾಡಾಗಿ ಹಾಡು ಮಾತಾಗಿ ಸಾಗುವ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾಕ್ರಮ ಆಟ- ಕೂಟಗಳಿಗೆ ಆಕರವಾಗುವ ಆರ್ಹತೆಗಳಿಸಿದೆ. ರಚನೆಗೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿದೆ. ಅದೇ ಬಳಕೆಗೆ ಮಟ್ಟಾಗಿ ಒದಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಪದ - ಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಕಥಾ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ - ಶ್ರಾವ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬಗೆಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶ್ರುತಿ - ಸ್ವರಗಳ ಉಪಯುಕ್ತ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ನೆಪಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಾಟಕೀಯ ಮಂಡನೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ್ದೇ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರ. ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಪ್ರಸಂಗದ ಸಾಂಗತ್ಯವುಳ್ಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೇಳಿಸುವ ಹೊಣೆ ಹೊರಬೇಕು. ಆ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತನ ಮೊದಲ ಸಾಧನೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಥನ ಪದ್ಯಗಳು. ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಅಕ್ಷರಜ್ಞಾನ ಅಗತ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಲಘು ಗಣನೆಗಿಂತ ಗುರುಗಣನೆಗೆ ಆದ್ಯತೆ. ದ್ವಿಮಾತ್ರಾವಧಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅ. ಅ. ಅ. .ಅ. ನಡೆಯಲ್ಲ ಆ. ಆ. ಆ. ಆ. ನಡೆ. ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದ ಅರಿವಿನಿಂದ ಅಕ್ಷರ ಗಣ - ಮಾತ್ರಾಗಣ - ಅಂಶಗಣಗಳ ಬಳಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಮನವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನಾಕಾರರು ವಿಶಾಲ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಪುಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿವಿಧ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಒಡನಾಟಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ನೂರಾರು ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾವಿರಾರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಛಂದೋನಿಯಮಕ್ಕೆ ಮಣಿದೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವರ್ತನೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಸ್ವಸಂಪ್ರದಾಯ ಪರಂಪರೆ ಗಳಿಸಿದೆ. ಬೇಣ - ಗದ್ದೆಗಳ ಬಯಲು ದೇವಾಲಯದ - ಮುಖಮಂಟಪ ರಸಿಕರ ಮನೆಯ ಅಂಗಳಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಛಾಪು ಮೂಡಿಸಿ ಚಿರಂಜೀವಿಯಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ - ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೋ ಜಾನಪದವೋ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಜೋರಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ. ಆಟವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟವೂ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಜನರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿವೇಕ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೇ ತೀರ್ಮಾನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಲೆ - ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವಿವಿದ ಪಾಯಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ - ತಮ್ಮ ರೂಢಿಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಇದೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ಎಂತ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಜನರಂಜನೆ ಈ ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳ. ಹಾಗೂ ಮಾಡಬಹುದು ಹೀಗೂ ಮಾಡಬಹುದು ಹೇಗೂ ಮಾಡಬಹುದು. ಇದಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಯಾವ ಕಟ್ಟಳೆಯೂ ಈ ಕಲೆಗಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ - ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಕಲೆ ಎಂಬ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಮೊಸರು - ಮಜ್ಜಿಗೆ - ಬೆಣ್ಣೆ - ತುಪ್ಪಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಾಲು ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಕೇವಲ ಮನರೋಜನೆಗಾಗಿ ಮಿಮಿಕ್ರಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟ - ಪುರಾಣ - ಪುಣ್ಯಕತೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅದು ದಶಾವತಾರ ಆಟವೆಂದು ಹೆಸರುಗಳಿಸಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಖ್ಯಾನವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಾರಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮೊದಲೇ ರಚನೆಗೊಂಡಿವೆ. ಬಯಲಾಟವೆಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳು ಆರಂಭಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಕಥನ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ಛಂದೋಬಂಧಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಜನಪ್ರಿಯ ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಬಯಲಾಟ ಆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಬಯಲಾಟ ಪರಂಪರೆಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಗಳು ನಡುಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಸಮಗ್ರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಕೃಷಿ ನಡೆದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಜನಪರ ಕಾವ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಷಿಕವೇ ವಿನಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಲ್ಲ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬರೆದವರೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಜನರಂಜನೆಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ರಾಜಾಶ್ರಯ ಪಡೆದಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಷಿಕವೇ ಹೊರತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಲ್ಲ. ಇಮ್ಮಡಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ, ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ, ಕಳಲೆಯ ಲಿಂಗರಾಜ ರಂತಹ ಅರಸರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಕಾರದ ಶಿರೋನಾಮೆ. ಆಟವನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರಸಂಗವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಟಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸೂಚಿತ ಛಂದೋರೂಪೀ ಪದ್ಯಗಳು. ಆಟದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟುಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟು ಕುಣಿತದ ಧಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಛಂದಸ್ಸಿದೆ.

ಛಂದೋರೂಪೀ ಬಂಧವೊಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ :

ಭೂಮೀಪೋ | ದ್ದಾಮಂಕೇ |
ವಾಮಾಂಗೀ | ಮಾಮಾಂಗಂ ||

ಈ ವಾಮಾಂಗ ವೃತ್ತ ಮೂರು ಗುರುಗಳ ಬಳಕೆಯದು - ಏಕತಾಳದ ನಡೆ.

ಭೂ - ಮೀಪೋ | ದ್ಯಾ - ಮಂಕೇ |
ವಾ - ಮಾಂಗೀ | ವಾ - ಮಾಂಗಂ || ಅಷ್ಟತಾಳದ ನಡೆ -
ಭೂಮೀ - ಪೋ | ದ್ಯಾಮಂ - ಕೇ
ವಾಮಾಂ - ಗೀ | ವಾಮಾಂ - ಗಂ - ಇದು - ರೂಪಕದ ನಡೆ

ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪ ಪಡೆಯುವ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಮೂರಕ್ಷರದ ಈ ಬಂಧವೇ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಬಗೆಯ ಛಂದೋ ರೂಪಗಳಿವೆ. ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ತಾಳಗಳಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಮಟ್ಟುಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ - ಮಾತ್ರಾಗಣ - ಅಕ್ಷರ ಗಣ, ಅಂಶಗಣಗಳೆಲ್ಲಾ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿವೆ. ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆಗಳ - ವಾದನ ವೈಖರಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಕ ಉತ್ತೇಜನ ರಚನೆಗೆ ದೊರೆತಿದೆ.

ತೈದ ತೈದ ದೇಂ | ತೈದ ತೈದ ತಾ |
ಭಾನು ನಂದ ನ | ವಾನ ರೇಶ್ವ ರ ||

ತದ್ದಿಮಿತಾ ತಕದಿಮಿ ತಾ | ದಿಮಿ |
ಮೆಚ್ಚಿದೆನ್ನೆ ಸಾಹಸ ಕೇ | ಬಹ | (ನವರೋಜು ಮಟ್ಟು)

ದಿಮಿತಕಿಟತದ್ದಿಮಿತ ಕಿಟತಕ ತಾ | ತಕದಿಮಿತ ಕಿಟತಕ |
ಏನಿದೂ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ | ಸಾಕಯ್ಯ ತಡೆಯಿರಿ |

ತತ್ತೋಂತ ಕಿಟತಕ ತೈಯ್ಯ ತೈಯ್ಯತಕ | ತತ್ತೋಮ್ತದಿಕುತಾದೇಂ ||
ಆಗ ಸುಧನ್ವನು ವೇಗದಿ ರಣಕನು | ವಾಗುತ ಮುದದಿಂದ ||

ತಾತ್ತೈ ದಿಂದತ್ತೈತಾತ್ತೈ ದಿಂದತ್ತೈ ತಾ ತೈ ದಿಂದತ್ತೈ ಧೀಂ ||
ಮಗನ ಮಾತ ಕೇಳು ತಾಗ ಮುಗುದೆ ಹರುಷ ದಿ ||

ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಒಂದು ಚರಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಲೇಖನದ ಮಿತಿಗೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಧೃತಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಸಾಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ - ರಗಳೆಗಳ ಮಾದರಿಯಿದೆ. ಭಾಮಿನಿ - ವಾರ್ಧಿಕ - ಕಂದಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಪರಿವರ್ಧಿನಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂದರೆ ಭೋಗ - ಕುಸುಮ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ನಡೆಯನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಶಗಣದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ - ದ್ವಿಪದಿ - ಚೌಪದಿ - ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ಸಂಗ ಸಂಗತಿಗಳಿವೆ. ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಳ - ದಾಸರ ಪದಗಳ - ನೆರವಿಯಿವೆ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ - ನಾಟಕದ - ಸಿನೇಮಾದ -

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನೋಟ್‌ಗಳೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ ಬೃಹತ್ತಾಗಿ ಮಹತ್ತಾಗಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಡಾ. ಶಿಮಂತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ - ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ - ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜರ - ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸು' ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. (ಆಸಕ್ತರು ಆ ಕಡೆ ಗಮನಿಸಿ.)'

ಗಾನಶೈಲಿಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಳುವಿಕೆ - ಕೇಳುವಿಕೆಗಳ ನಿರಂತರ ಒಡನಾಟದಿಂದ. ಬಹುಕಾಲದ ಬಳಕೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಯೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಏಳು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆಯೆಂದರೂ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪರ್ಕ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಬಹುತೇಕ ಭಾಗಗಳಿಗಿದೆ. ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಅಭಿರುಚಿಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಸಂವಹನಾಸಂಸ್ಕಾರದಿಂದ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯೆಂದೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಲಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ರೂಢಿಯ ಒಲವಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ತಾಳೇ ಗರಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಇದನ್ನು ಧೃಡಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಉದಾ:- ವಿರಾಟ ಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸುದೇಷ್ಣೆ - ಕೀಚಕರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ -

ಅಕ್ಕಕೇಳಿನ್ನೆಂಬುದೇನು |
ಮಿಕ್ಕನೆನ್ನ ಸ್ಮರನು |
ಘಕ್ಕನೆಚ್ಚನಾತನುರಕೆ |
ಸಿಕ್ಕಿದೆನಾನಾಶರಕ್ಕೆ |

ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವೆನಿಸಿದ ಪದ್ಯ. ಈ ಪದ್ಯದ ಮೇಲುಗಡೆಗೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ, ರಾಗ - ತಾಳಗಳ - ಶಿರೋನಾಮೆಗಳೆಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಇದೆ - ಒಂದು ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ 'ಕೇತಾರಗೌಳ - ಏಕ' ವೆಂದಿದ್ದರೆ. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ - ಕಾಂಭೋದಿ ಆದಿ, ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ನೀಲಾಂಬರಿ ಏಕ - ಮಗುದೊಂದರಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಭೈರವಿ - ಆದಿ, - ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ - ಏಕ ಹೀಗೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿವೆ. ಮೂಲಕವಿಯ ಆಶಯದ ರಚನೆ ಹೇಗಿತ್ತೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು? ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಭಿನ್ನ ಬಳಕೆಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪಂಚವಟಿ - ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ - ಇಂದ್ರಕೀಲ - ಐರಾವತ - ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ತಾಳೇಗರಿ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಈ ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳ ನೂರಾರು ಪದ್ಯಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿ ನನ್ನ ಬಳಿ ಇದೆ. ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದಶಾವತಾರ ಆಟದ ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಅಂತರಗಳಿವೆ ಎಂಬುದು ಈ ಮೂಲಕ ಖಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ - ವೇಷ - ಭಾವಾಭಿನಯ - ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರಚನೆ - ಆಯ ಆಕಾರ

ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಹೇಳಿಕೆ - ಕೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಆಡುಭಾಷೆಯಂತೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಬಳಕೆಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಗಳ ನಡುವೆ ನುಸುಳಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ತನ್ನದೇ ಪಾತ್ರ ಮಾಡಿಸಿದ್ದು ಹೇಗೆ ಎಂದರೆ ಮೂಲ ರಚನೆಯ ಬಂಧ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೇ ಮಟ್ಟುಗಳು ಧಾಟಿಗಳಾಗಿ ರಾಗಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆ ಪಡೆದರೂ ಅವಸ್ಥಾಂತರ ಪಡೆದೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯ ಸೊಗಡು ಸೊಂಪಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿಯೇ ಇವೆ. ಇಂತಹ ಛಂದೋಬಂಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ - ಬಳಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ - ವಿಲಂಬಿತ - ಮಧ್ಯ - ಚುರುಕು ನಡೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ - ಶಬ್ದಗಳ ವಿಂಗಡನೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ - ಪುನರುಚ್ಚಾರ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಮೂಲ ಛಂದೋಬಂಧದ ಆಯ ಅಳತೆಗಳಿಂದಲೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಬಳಕೆಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿರುತ್ತದೆ - ರಚನೆಯನ್ನೇ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಿಯರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ ಹಾಡುವುದಾದರೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೀವೇ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳಿ ಮೂಲ ಮಟ್ಟನ್ನು ಕೆಡಿಸಬೇಡಿ ಎಂದು ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಖಾರವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೃತಿಕಾರರ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಕಾರರ ನಜರ ಚೂಕಿನಿಂದ ಮಟ್ಟುಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಅಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಸೇರಿಸಿಯೋ ಕಳೆದೋ ಮಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಭಾಗವತನದು. ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ - ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಬೇರೆ ತುಂಡುಪದ್ಯ ಬಳಸುವಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ ಕೌಶಲ್ಯ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ರಚನೆಯನ್ನು ಆಲಕ್ಷಿಸಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಬಾರದು. ಇದು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಟ್ಟಳೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳ ಸಲಹೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾಗವತನು ಸೂತ್ರಧಾರ - ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂದು ನಿರಕ್ಕಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಥ್ಯವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಗಳೇ ಸ್ಕ್ರಿಪ್ಟಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ರಂಗವನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ - ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಕಥಾಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಭಾವ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಒಳತೋಟಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಯಥೋಚಿತ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಆವರಣವನ್ನು ಕವಿಸಿವೆ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಟವಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳಂತೂ ಅದ್ಭುತ - ಎಂಬುದು ಭಾಗವತನಿಗೆ ಸಿಗುವ ಪ್ರಶಂಸೆ. ಸಿನೆಮಾ - ನಾಟಕಗಳಂತೆ - ನಟ ನಟಿಯರಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ದೊರೆಯತೊಡಗಿದೆ. ಪದ್ಯಬಂಧಗಳ ಅರಿವಿಗೆ ಛಂದೋನಿಯಮಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅದೊಂದು ಪೂರ್ವತಯಾರಿ. ಕಂಟದಿಂದ ಕೊರೆದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಠದಿಂದ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರರು ತಮ್ಮ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷರಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ಣಾಟಕೀ - ಉತ್ತರಾದೀ - ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಅನುಕ್ರಮಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಅನುಕರಿಸಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಅನುಭವಗಳಿಸಬೇಕು. ಮುಖವೀಣೆ- ತಂಬೂರ - ಪಿಟೀಲುಗಳ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಮಲೆನಾಡಿನ

ಕೆಲವು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವವರು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಸ್ವರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರ. ತಂತಿವಾದ್ಯಗಳ ಬಳಕೆ ಶ್ರುತಿ ಬರುಡೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವರಸಾಧನೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸರಿಗಮ ಪಾಠವಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಸರಳೆ ಜಂಟಿ ವರಸೆಗಳೇ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಊರುಗೋಲುಗಳಾಗಿವೆ. ಅನ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸೂಕ್ತ ಕ್ರಮತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಈ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಸಮಂಜಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮ ರೂಪಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಲಯ - ತಾಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನ. ತಾಳ - ಮೇಳವೇ ಆಟದ ಮೇಳದ ಅಡಿಪಾಯ, ಸ್ವರಾಲಾಪದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರವೇ ಸಾರ ಸರ್ವಸ್ವ 'ಸುರಗಯತೋ ಸಿರ್‌ಗಯಾ, ತಾಲ್ ಗಯಾತೋ ಬಾಲ್ ಗಯಾ' ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕತೆಯೇ ಖತಮ್ ಹೋಗಯಾ. ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳೇ ಬಯಲಾಟ ಬಂಡವಲು. ಇಡೀ ರಾತ್ರಿಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿಯಬೇಕು. ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದ ಜೀವ - ನಾಡಿಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ತಾಳಮೇಳ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿ - ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳದ ನಡೆಯ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ತಾಳದ ತಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಾಳವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ವಾದ್ಯವೆನ್ನಿಸುವದು ನಾಟ್ಯಮೇಳೈಸಿದಾಗ. ಇನ್ನಿತರ ನಾಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಬಾರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಬಾರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ತಾರತಮ್ಯ ಬಹಳಷ್ಟಿದೆ. ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕುಣಿಯಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ರಂಗದ ಕಟ್ಟಳೆ.

ಪದ್ಯಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿ ಹಾಡುವ ರೂಢಿ ಯಕ್ಷ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಆದಿ - ಏಕ; ಅಷ್ಟ - ತ್ರಿವುಡೆ; ರೂಪಕ - ಮಟ್ಟೆ; ಝಂಪೆತಾಳದಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಮಟ್ಟೆಯ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಇದು ರಂಗ ರಂಜನೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಒಂದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದಿ - ಏಕ; ಅಷ್ಟ - ಕೋರೆ; ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಮಾಮೂಲಿ. ರಂಗರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಎಡೆ ನೀಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ

೧) ಆದಿ, ಏಕ, ಕೋರೆ ಚೌತಾಲ

೨) ಅಷ್ಟ - ಏಕ - ಕೋರೆ - ಚೌತಾಲ

೩) ತ್ರಿವುಡೆ - ಏಕ - ಕೋರೆ - ಚೌತಾಲ

೪) ರೂಪಕ - ಏಕ - ಕೋರೆ - ಚೌತಾಲ

೫) ಏಕ - ಕೋರೆ - ಚೌತಾಲ

೬) ಮಟ್ಟೆ - ಹಾರಿಕೆ -ಏಕ ; ಅಷ್ಟ - ಹಾರಿಕೆ - ಅಷ್ಟ - ಚೌತಾಲ -

ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ನೀಡಬಹುದು. ತತ್ಕಾರ ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಡೆ ನೀಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಭಾವಾಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಇತ್ತೀಚೆ ಇದು ಶಬ್ದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎಡೆ ಪಡೆದು ಪದ್ಯ ಬಂಧವನ್ನು ಕೆಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಕಿರಿಕಿರಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಪದ್ಯಗಳ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಾಳ - ಬಾಯಿತಾಳವಾಗಿ ಬೇತಾಳವಾಗಿ ಕಾಡತೊಡಗಿದೆ. ತಾಳ ಪ್ರಧಾನ ಎಂದರೆ - ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸುವ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಬೆಲೆ ತಂದವರು ತಲೆ ತಗ್ಗಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯ. ಈ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಗೊಂದಲಿಗರ ಹಾಡಾಗದಿರಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗೊಂಡುದು ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ. ಅನೇಕ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳತೊಡಗಿತು. ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕತೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿ - ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಗೇಯತೆ ಒದಗಿಸಿ ಓದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಿತು. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ನೆರವು ಪಡೆಯಿತು. ಗಾಯನ ಕ್ರಮದ ಓದಿಕೆಗೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ವಿವರ ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ ಓದಿಕೆ ಅಂದಿನ ವೇದಿಕೆಯೇ ಆಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಿಡಿ ಪದ್ಯವಾಗಿರದೆ ಕಥೆಯ ಪದ್ಯವಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಹಾಡು ಎಂದೂ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಓದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ವಿವರ ನೀಡುವಾಗ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಕತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ ಓದಿಕೆ ಸಾಗಿತು. ಆಮೇಲೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಕತೆಗಳನ್ನು ಪದ್ಯದ ನೆರವಿನಿಂದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುವ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅದು ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತಗಳಿಸಿ ಜನರ ನಡುವೆ ಮಿಂಚಿನ ಸಂಚಲನೆ ನಡೆಸಿತು. ಇಂತಹ ಕೂಟದ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡ ಬೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೇಳದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಕೈ ಬರೆಹದ ಟಿಪ್ಪಣಿ ನನಗೆ ದೊರೆತಿದೆ. ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರಿನ ರಟ್ಟಿಹಳ್ಳಿದ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರ ಸಂಧಾನ - ಕರ್ಣಪರ್ವ - ಇಂದ್ರಕೀಲ - ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿ ೨೦೦ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರೆದಿಟ್ಟ ಪಟ್ಟಿ ಅದು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಮೊದಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ನಂತರ ಮನುಷ್ಯರು ವೇಷಧರಿಸಿ ಬಂದಾಗ - ಬಯಲಾಟ - ದಶಾವತಾರ ಆಟವಾಯಿತು. ಆಟ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ರಮವೂ ರೂಢಗೊಂಡಿದೆ. ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿ ತತ್ಕಾರ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ ಹೇಳುವವುದು ಬಹುಶಃ ಭಾಗವತನಾದದ್ದು ಆಗಲೇ. ಇಂತಹ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿದೆ. ಮೊದಮೊದಲು ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳಿಂದ ಅಂದಿಗೆ ತಕ್ಕ ವೇಷಾಲಂಕಾರ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬಿದರು. ಇದು ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರು - ಕೆಳದಿ - ಸೋಂದಾ - ಬಿಳಗಿ - ಅರಸರು ಯಕ್ಷಗಾನ ದಶಾವತಾರ ಆಟಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಮ್ಮಡಿ ಕೆಂಪೇಗೌಡ - ಕಳಲೆ ನಿಂಗರಾಜ, ಅಳಿಯ ಲಿಂಗರಾಜ ಮುಂತಾಗಿ ಅರಸು ಮನೆತನದ ಕವಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳೂ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಮೈಸೂರು ಹೆಗ್ಗಡದೇವನ ಕೋಟೆ - ಹೋಸಪೇಟೆ - ಬಳ್ಳಾರಿ - ಹಾಸನ - ತುಮಕೂರು - ಹರಿಹರ - ದಾವಣಗೆರೆ - ಶಿವಮೊಗ್ಗಾ - ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು - ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ - ರಾಣೆಬೆನ್ನೂರು - ಧಾರವಾಡ - ಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರದ ಅಬ್ಬರತಾಳ ಮೊಳಗಿತ್ತು. ರಾಜಾಶ್ರಯ ತಪ್ಪಿದ ನಂತರ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನೂ - ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಆಶ್ರೈಸಿ - ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಹರಕೆಯ ಆಟವಾಗಿ ನೆಲೆಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಆಟವಾಡಿಸುವದು ಪುಣ್ಯಕಾರ್ಯ ಚಾಕ್ಷುಷ ಯಜ್ಞ ಎಂಬ ನಂಬುಗೆಯಿತ್ತು. ಪುರಾಣ ಪುಣ್ಯಕಥಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ರಾತ್ರಿ ಜಾಗರಣೆ ಮಾಡಿದರೆ ಧನ್ಯರೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಜನರಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಗ್ರಾಮೀಣ ಕಲೆ - ಕಗ್ಗತಲೆ ಎಂದು ಹೀಗಳೆಯುವವರು ಮಧ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಗೊಂಡ ಹಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಿಂದ ಪರಿಶೋಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಎಂಬ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಓದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹರಹು ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಭಾಗ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡುಗನ್ನಡ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದೆ. ಭಾಷಾಚರಿತ್ರೆ ಕವಿಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಎಂ. ಹರಿದಾಸಾಚಾರ್ಯರು "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೂ ದಾಸಕೂಟವೂ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ - "ಗಂಧರ್ವಗೀತ ಯಕ್ಷಗೀತ"ಗಳೆಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿದ್ದು. ಗಂಧರ್ವಗೀತವು ವಿಲಂಬಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗೀತವು ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರವೇತ್ತರೂ ಯಕ್ಷಗೀತವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಧರ್ವಗೀತವೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ಪದ್ಯಗಳು ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಮೊದಲು ನಂತರ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕ ರಂಗ - ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಂತೆ - ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ - ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಂಚನೆಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸರಳ ಕಥನ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಹಾಡುಗಳಂತೆ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಓದಿಕೆಯಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಬಂದಾಗ ನವಿರಾಗಿಯೇ ಇತ್ತು. ರಾಗಗಳೇ ಧಾಟಿಗಳಾಗಿ ಧಾಟಿಗಳೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ರಚನೆಗೆ ಬಲನೀಡಿದವು. ಆಯಾ ತಾಳಗಳ ಎರಡಾವರ್ತಗಳ ಅಳತೆಗೆ ಯತಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅಡ್ಡಗೆರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಧತಿ. ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳೂ ಅನುಸರಿಸಿದ ಮಾದರಿಯೂ ತಾಳಾವೃತ್ತದ್ವಯಗಳ ಯತಿಯನ್ನೇ. ಚರಣಗಳಲ್ಲಿ ದ್ವಿಪದಿ ಚೌಪದಿಗಳ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಅಷ್ಟಪದಿಗಳ ನೆರವನ್ನೂ ಕವಿಗಳು ಕೋರಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಸ ಪದಗಳ

ಬಳಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಪದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವದು ಹಾಡುಗಾರನ ಹೊಣೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮರೆತುಹಾಡಿದರೆ ಸೋಳೇರಾಗ ತೆಗೆದ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಕತೆಯ ವಿವರವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಲನ ವಲನ ಮಾತು ಸ್ವಗತಯೋಚನೆ, ಒಳತೋಟಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಗೆ ಎಡೆಯಿದ್ದರೂ ರಾಗ-ರಸ-ಪದ-ಕಸ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಲನೆಗೆ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಕಚೇರಿಯ ಸಂಗೀತಗಾರನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಅವನು ಮೇಳದ ಸಂಚಾಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ವರ್ತಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ವಾದಕ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಳೆದು ಬಳಸದಿದ್ದರೆ ಮೇಳಗುಣವಿಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತನು ತಿದ್ದಿ ಮೆರೆಸಬೇಕು ಎಂದು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕವಿಯ ನ್ಯೂನತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿದ್ದರೂ ತಪ್ಪು - ತಡೆಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಪ್ಪಿಬೀಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ ಪಾಠವಿರುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ರಾಗ ಭೇದಗಳ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ರಾಗಗಳು ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಸೂತ್ರವಿಲ್ಲ. ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಕಿವಿಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ. ತಾಳ - ರಾಗ - ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೇ ಹಳೆಯ ಭಾಗವತರುಗಳನ್ನು ಹಂಬಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಆ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಅವರೇ! ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಇವರೇ ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರಕ್ಕೆ - ಪ್ರಯೋಗಾನುಭವವೇ ಆಧಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಭಾವಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಆಗ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ರಾಗ ಸರಾಗವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿತು. ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರಿಕೆಗೆ ಅವರವರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ಅರ್ಹತೆಗೆ ಹೊಂದಿ ಪೂರ್ವಯೋಜನೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವುದೇ ಮುಖ್ಯ. ಮರದ ಬೊಂಬೆಗಳಿಂದ - ಮಾತು ಭಾವಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭ - ಕೊನೆಗಳಿಗೆ ನೀಡುವ ಪರಿಪಾಠ ಗೊಂಬೆಯಾಟದಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅದೇ ಆಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಹಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಸರಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯ ಹೇಳುವಾಗ ಗೊಂಬೆಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪದ್ಯಹೊಂದಿಸಿದರು. ಸೂತ್ರಗಳ ಎಳೆದಾಟದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಎಡೆ ನೀಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಕುಣಿತದ ಸರಕುಗಳಾದವು. ಅನಂತರದ ಮನುಷ್ಯರೇ ವೇಷಧಾರಿಗಳಾದರು. ಈಗ ಸೂತ್ರ ಕೈತಪ್ಪಿತು. ತಾಳಸೂತ್ರವೇ ದಿಕ್ಕಾಯಿತು. ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಗೆಬಗೆಯ ವೇಷಧರಿಸಿ ಬಂದಾಗ ತಾಳಧರಿಸಿ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತ ಹಾಡನ್ನು ಕಂಠದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಂಗದ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಬೇಕಾಯಿತು. ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನಕೊಟ್ಟು ಕುಣಿಸಿದವನೇ ಉತ್ತಮ ಭಾಗವತ ಎಂದು ಜನ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಬಿಡಿತೆಯನ್ನು

ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿಹೇಳಿ ಗತ್ತು ಕಾಣಿಸುವ ಕತ್ತು ಹೊರಳಿಸುವ ಕೂಗಾಟ - ಕಿರಿಚಾಟಗಳು ಆಟವಾಡಿಸತೊಡಗಿದವು. ಕಂಠಪ್ರಾಣವುಳ್ಳವ ಭಾಗವತ ಸೊಂಟಪ್ರಾಣವುಳ್ಳವ ಕುಣಿತಗಾರ - ಅದ್ದೂರಿಯ ವೇಷ ಅಬ್ಬರದ ಕುಣಿತ. ಆಟಕ್ಕೆ ಅಬ್ಬರ ತೋಟಕ್ಕೆ ಗೊಬ್ಬರ ಎಂಬ ಗಾದೆಯೇ ಇದೆ. ವೇಷಗಳ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆವೇಶ ಕಾಣಿಸಿತು. ಈ ಗಡಸುತನದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆ ಗಂಡು ಕಲೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಗಂಡು ಮೆಟ್ಟಿನ ಕಲೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನಿಸಿದ್ದು. ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಯಿಂದಲ್ಲ, ಆಟವಾಡುವಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಕೃತಿಯಿಂದ. ರಕ್ಕಸ ವೇಷಗಳ ಜತೆಗೆ ಶ್ರುತಿ ಬಿಟ್ಟು ಕೂಗಿ - ರಾಕ್ಷಸರು ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಕ್ಷಸಗಾನ ಎನಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಮನಸೋತರು. ಅವುಗಳ ಸಂಗೀತ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆ ಭಾವಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಆಟ ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸಿತು. ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳ ತೆಂಗಿನಸೋಗೆಯ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಟಿಕೇಟ್ ಇಟ್ಟು ಗಳಿಕೆಗೆ ಆರಂಭಿಸಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಒಡನಾಟ - ಭಾರತೀಯ - ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗೀತೆಯ ಹಾಡುಗಳು. ಇವುಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಗೀತದ ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈವರೆಗಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರಾಗಗಳು ಬಳಕೆಗೊಂಡಿವೆ. ಅವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರೊ. ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯ - ಉಡುಪಿ ಇವರು ಬರೆದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ' - ಗ್ರಂಥ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೊ. ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ ಆಚಾರ್ಯರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳ ಭಾಗವತರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಂತೂ ನೂರಾರು ರಾಗಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕಿದೆ. ಅಧ್ಯಯನ ಪರಿಷ್ಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ ಬಳಸಿ ಕಲೆಗೆ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸುವ ಹೊಣೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ಮೇಲಿದೆ.

ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆ

ದಶಾವತಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ತಾಳ - ಮದ್ದಳೆಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ. ರಂಗದ ಹಾಡಿಕೆಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿವೆ. ಅವರು ಹಾಗೆ ಹಾಡಿದರು ಇವರು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಮಾನ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿರೂಪದ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ

ನ್ಯಾಯ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಭಿಮಾನ ಕಲೆಯ ಹಿತಚಿಂತನೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತರಬಾರದು. ನಡುಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕೆಲವೇ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿವೆ ಎಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗವೊಂದನ್ನು ಬೀದಿಗೆಸೆಯಬಾರದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಆಗರವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಲಘು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾರುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳು - ಚಿಕ್ಕ ಕತೆಗಳಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡರೆ, ಅದೊಂದು ಮಹಾಕಥಾಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಸಂಗಕೃತಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಗೊಟ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೇ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಅನುಕೂಲ. ಕನ್ನಡ ಕಲೆಯೊಂದರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಮೇಳದ ಆಟವಾಗಿ ತಿಳಿದವರ ತಿಳಿಯದವರ ಕೂಟವಾಗಿ ರಂಗ-ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗಳು ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತಿದೆ. ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿಯೂ ವೇಷದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಷ್ಟೇ ಮೀಸಲಾದರೆ ಸಾಕೇ? ಪಾತ್ರಭಾವವನ್ನು ವೇಷಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಬೇಡವೇ? ಆಟ ಕುಣಿಯುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಈ ಬಗೆಗೆ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ಸುಮಧುರತೆಯನ್ನು ಸಾರಲು ಹಾಡು ಇಂಪಾಗಿ ಮೂಡುವಂತಿರಬೇಕು. ವಾದಕರೂ - ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ - ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಹೊರಿಸಿದರೆ ಭಾಗವತ ಕೂಗದೇ ಕಿರುಚದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ರಂಗತಂತ್ರ - ಮಟ್ಟುಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ - ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅರಿವಿರಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಲವು ಜನರು ಸೇರಿ ಮರದ ದಿಮ್ಮಿಯನ್ನು ಉರುಳಿಸಿದಂತೆ. ತಮತಮಗೆ ಬೇಕಾದ, ಚಕ್ಕೇ ಒಡೆಯುವ ತಂತ್ರ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಅಪರಾಧ. ಪದ್ಯಗಳು ತಾಳ ಬಂಧಗಳಿಂದ ಇವೆ. ಭಾವಾಭಿನಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಪದ್ಯಮೇಳದ ತಾಳದ ಬಿಡಿತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿದ್ದರೆ ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಎತ್ತುಗಡೆ ಮುಕ್ತಾಯಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಅದರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳವೆಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯ ಮೇಳವೇ ಆಗಬೇಕು. ತಾಳ - ಸ್ವರಗಳ ಅರಿವು - ಪಾತ್ರಗಳ ಅರಿವು ಬೆಳೆದರೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಟ - ಪಾತ್ರಧಾರಿ. ಆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೇವಲ ವೇಷಧಾರಿ - ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನ - ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ ಹೆಸರಿಗೆ ಮೇಳವಾಗಿ ವರ್ತಿಸುವುದು ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗ - ಕೃತಿಗೇ ಆಕೃತಿ ತಾಳಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಲಿಕೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಿಕೆ - ತಾಳ - ಛಂದಸ್ಸು - ಸ್ವರ - ಪಾಂಡಿತ್ಯ - ಪಾತ್ರಭಾವ - ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳ ಅರಿವು ನೀಡುವಂತಾಗಬೇಕು. ಬರಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆ ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಕ್ಕಾದೀತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ - ಬಯಲಾಟದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಒರಟಾಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ

ನಯನವಿರುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ವರಾಭ್ಯಾಸ ಕ್ರಮರೂಪುಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯದ ಮಟ್ಟುಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ಬಿಡಿತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕು. ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಫುಟತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಭಾವಪುಷ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದುವ ರಾಗಾಲಾಪವಿರಬೇಕು. ಹಾಡುಗಾರ ಆಟ ಆಡಿಸುವವನಾಗದೆ. ಪದ್ಯ ಹೇಳುವವನಾಗಬೇಕು. ಇದು ಇನ್ನೂ ಆರಂಭವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಈವರೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಸರಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿದೆ. ಗುಣಕ್ಕಿಂತ ದೋಷಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ನಮ್ಮದು ಬೇರೆ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸದೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ - ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಕುಳಿತರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅರಿವಿಗೆ ಅವಕಾಶವೆಲ್ಲಿ? ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಸೊಂಪಿನಲ್ಲಿ ಇಂಪು ಕಾಣಿಸಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

* *

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಕ್ರಮ

ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ

ಧ್ರುವೋಮಠ್ಯೇ ರೂಪಕಂಚ ಝಂಪಾತ್ರಿಪುಟಮೇವಚ
ಅಟ್ಟತಾಳೈಕತಾಳಶ್ಚ ಸಪ್ತತಾಲಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ||

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿರುವ ಈ ಸಪ್ತತಾಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಏಳು ತಾಳಗಳು ಜಾತಿಭೇದಿಂದ 35 ತಾಳಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತಾಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿವೆ. ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಧ್ರುವತಾಳ, ಚತುರಶ್ರ ರೂಪಕತಾಳ, ಮಿಶ್ರಝಂಪೆ ತಾಳ, ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟತಾಳ, ಖಂಡ ಅಷ್ಟತಾಳ, ಚತುರಶ್ರ ಏಕತಾಳ ಹೀಗೆ ಏಳು ತಾಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಕೋರೆತಾಳ, ಹಾರಿಕೆತಾಳ, ಚೌಝಂಪೆಗಳೆಂಬ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟತಾಳಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ತಾಳವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ದಿ|| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ, ದಿ|| ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ, ದಿ|| ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ, ಹೋಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಮೊದಲಾದವರು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಂಚವಟಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ 'ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗತಾಳವಿಧದಿಂ ರಾಮಾಯಣಂ ಪೇಳ್ವುದಾ' ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತಾ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗ ತಾಳಗಳಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ಬತ್ತೀಸ' ರಾಗತಾಳವಿಧಾನವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದು. 'ದ್ವಾತ್ರಿಂಶದ್ರಾಗ ಸಂಮಿಶ್ರಂ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ತಾಲಲಾಲಿತಂ| ಶುದ್ಧ ಸಾಲಗ ಸಂಕೀರ್ಣೈಸ್ತ್ರಿವಿಧಂ ಚಾಪಿಕಥ್ಯತೇ ||' ಎಂದು ಪುರಾತನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 32 ರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ತಾಳಗಳ ಪ್ರಬಂಧ ರಚನೆಯೂ, ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1650) 72 ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ ಪದ್ಧತಿ ಉಂಟಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಆಮೇಲಂತೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವು ಏನಿದ್ದರೂ 18ನೇ ಶತಕದ ಆರಂಭಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಕರ್ತಜನಕ ರಾಗಗಳಾಗಲಿ, ಆ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಇದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸತ್ತದೆ (ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಪೀಠಿಕೆ ಪುಟ. xlix - xlv)

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ತಾಳ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ದಿ|| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ 8 ಪ್ರಭೇದಗಳು, ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದಲ್ಲಿ 4 ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಝುಂಪೆತಾಳದಲ್ಲಿ 5 ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಅಷ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ 4 ಪ್ರಭೇದಗಳು, ರೂಪಕತಾಳದಲ್ಲಿ 3 ಪ್ರಭೇದಗಳು, ಮಟ್ಟೆತಾಳದಲ್ಲಿ 5 ಪ್ರಭೇದಗಳು ಹಾಗೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಭೇದದ ಆದಿತಾಳ, ಚೌತಾಳ ಮತ್ತು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಎಂಬ ಮೂರು ತಾಳಗಳು - ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು 32 ತಾಳಗಳಿವೆಯೆಂದೂ ಅದು ಆ ಕಾಲದ ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆ 32 ತಾಳಭೇದಗಳು, ಮಾತ್ರಾ ಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ಸಪ್ತತಾಳಗಳೊಳಗೆ ಅಡಕಗೊಳ್ಳುವುದಾದರೂ ಗುರುಲಘು ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಎಂದರೆ ಆ ತಾಳಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗುರು, ಲಘು, ದ್ರುತಗಳೂ ಸಶಬ್ದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದಲೇ (ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ) ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವಂಥವು; ಆದ್ದರಿಂದ ಮಾತ್ರಾಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದರೂ, ಗುರು, ಲಘು ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಭಿನ್ನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೀಳುವುದರಿಂದ ತಾಳದ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆ ಆಗುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನ ತಾಳಭೇದಗಳಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು' (ಪುಟ xlvi) ಎಂದು ಅವುಗಳ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗ ತಾಳಗಳು ಕುಂಬಳೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದರ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿರುವುದಾದರೂ ಅವುಗಳು ಛಂದೋಬಂಧಗಳ ಸೂಚನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸರಿಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೇದಾರಗೌಳ - ಅಷ್ಟತಾಳ, ಮಾರವಿ- ಏಕತಾಳ, ಕಾಂಭೋದಿ- ಝುಂಪೆತಾಳ, ಶಂಕರಾಭರಣ - ಮಟ್ಟೆತಾಳ ಮುಂತಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಿದ್ದರೂ ಅದೇ ರಾಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾಯನಕ್ರಮವಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಅಂಶ. ಅವುಗಳು ಪದ್ಯವೊಂದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಷ್ಟೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಾಗ ತಾಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪುರಾತನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದಿಪರ್ವ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ (14ನೇ ಶತಮಾನ)ದಲ್ಲೂ ಈ ರೀತಿಯ ರಾಗ- ತಾಳ ನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಯಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಾವ ತಾಳಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಾಳಗಳು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತಾಳಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆ ಇದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಬಿಡ್ತಿಗೆ, ಮುಕ್ತಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದಾದರೂ ತಾಳದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಂದೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಧ್ರುವತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವುದು ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಧ್ರುವತಾಳ. ಇದನ್ನು $1_4 0 1_4 1_4$ ಎಂದು ಚತುರಶ್ರ ಲಘು + ದ್ರುತ + ಚತುರಶ್ರ ಲಘು + ಚತುರಶ್ರಲಘು) ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದು ಒಟ್ಟು 14 ಅಕ್ಷರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದರ ಗತಿಯೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಕರ, ವಟಿ, ವರಾಹವೀಣಾ ಎಂದು ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದು ಏಳು ಅಕ್ಷರಕಾಲದ ತ್ರಿಪುಟತಾಳವನ್ನು ಹೋಲುವುದಾದರೂ ಘಾತಕ್ರಮದಿಂದ ಭಿನ್ನವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಗತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತರಿಬಹುದು.

123456	78910	11 12 13 14
ತದ್ದಿಕುತುಕ	ಧಿಕುತಕ	ದಿಕುತಕ
x	x	x

ಈ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು 4+2+4+4 ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದರ ದ್ರುತಗತಿಯನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಧವಾಗಿ 3+4ರ ಮಿಶ್ರ ಛಾಪುತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ತಾಳವನ್ನು ನಿಧಾನ ತ್ರಿಪುಟತಾಳಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತ್ರಿಪುಟತಾಳದ ಗತಿಯು ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಈ ತಾಳದ 14 ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ :-

x	x	x
ಕೊಂಕಿನ ಕೊರ.	ಳಿನ ಸವಿ.	ನೋಟದ
ಕಿಂಕಿಣಿ ಕಲ.	ದುಬ್ಬಿದ.	ಜಘನದ
ಪಂಕಜ ಲೋ.	ಚನದಾ.	ಕೆಳದಿಯ
ರು s s s.	s s s s.	s s s s
ಕೆಳದಿಯ ರೊಡ.	ಗೂಡಿ ವಿ.	ಲಾಸದಿ
ಕುಂಕುಮದಾ.	ರತಿಯಾ.	ಬೆಳಗಿರೆ
ಶೋ s s s.	ಭಾ s s.	ನೇ s s
		(ಅತಿಕಾಯಕಾಳಗ)

ಮಠ್ಯತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವುದು ಖಂಡಜಾತಿಯ ಮಠ್ಯತಾಳ. ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಯ, ರಿಪು, ಮನೋವಿನೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು $1_5\ 0\ 1_5$ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದು. (ಖಂಡ ಲಘು + ದ್ರುತ + ಖಂಡಲಘು) ಎರಡು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಐದು ಘಾತಗಳಿಂದಲೇ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಪದ್ಯಗಳ ಶಿರೋನಾಮೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಂಚಘಾತ - ಮಟ್ಟೆ' ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವೇ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ 12 ಅಕ್ಷರಗಳು ಗಾಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 6+6 ಎಂದು ತೋರುವ ವಿಶೇಷತೆಯಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಇದನ್ನು ರೂಪಕತಾಳದ ತ್ವರಿತರೂಪವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಪ್ರಸ್ತರಿಸಬಹುದು

1	2	3	4	5	6.	7	8	9	10	11	12
ತೈ		ತ	ದಿ	ನ್ನಾಂ		ಧೇಂ	ತ	ದಿ	ನ್ನಾಂ		
x	.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದ ಖಂಡಜಾತಿಯ ಮಠ್ಯತಾಳದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಖಂಡಗಳ ನಡುವಿನ ದ್ರುತವು ಎರಡೂ ಕಡೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಹಂಚಲ್ಪಟ್ಟು ಒಟ್ಟು 12 ಮಾತ್ರೆಗಳು 6 ಮಾತ್ರೆಗಳ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಒಡೆದು ಅವುಗಳು ಅನಂತರ ಎರಡು ತ್ರಿಕಗಳೆಂಬ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹೀಗಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಆರು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಗುಂಪಿನ 'ತಯಿ. ತದಿ. ನಕ' ಎಂಬುದು 'ತಯಿತ. ದಿನಕ' ಎಂದು ಒಡೆದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಠ್ಯವು ರೂಪಕತಾಳದ ತ್ವರಿತ ವಿನ್ಯಾಸವೆಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ.

ಖಂಡಲಘು	ದ್ರುತ	ಖಂಡಲಘು
ತೈ ತ ದಿ ನ	ಕ ಧೇಂ	ತ ದಿ ನ ಕ
x . . .	. x	. . . .
1 2 3 4 5	1 2	1 2 3 4 5
ಭಾ . ನು ತ ನು	ಜ ಭ	ೞ ರೆ ಯ ನು ಜ
ಬಂ . ದೆ ಯಾ .	ಮ ಮ	. . . . .
ಏ . ನು ಧೈ	ರ್ಯ ದಿಂ	. ದ ಕ ರೆ ದೆ
ಎ ಲೊ ಪ ರಾ	ಕ್ರ ಮ	. . . . .

(ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ)

ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾಗಣದ ಘಟಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಠ್ಯತಾಳದ ರಚನೆಗಳು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾ ಘಟಿತವಾದ

ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಮತ್ಯವೆಂದರೆ ತ್ರಿಮಾತ್ರಾ ತಾಳವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆ 2 + 2 + 2 ಎಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮಾತ್ರಾ ಬಂಧಗಳು ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಮತ್ಯತಾಳಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿವೆ. ಉದಾ :-

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
ಬಂ	.	ದ	ರು	ರ	ಣ	ಕೆ	ಽ	ಽ	ಽ	ಽ	ಽ
ಬವ		ರಾಂ.		ಗ	ಣ	ಕೆ	ಽ	ಽ	ಽ	ಽ	ಽ
ಚಿ		ಮ್ಮು	ತ	ಖ		ಡ್ಗ	ವ	ಸ	ರ	ಳ್ಗ	ಳ
ಮು		ಮ್ಮೊ	ನೆ	ಗ	ಳ	ನೋ		ಡಿ	ಽ	ಽ	ಽ
ಕಾ		ಮ್ಮ್ರ	ಕ	ಗ	ಳ	ನೆ	ರೆ	ತಿ	.	ದ್ದು	ತ
ತ		ಮ್ಮೊ	ಳು	ಮಾ		ತಾ	.	ಡಿ	ಽ	ಽ	ಽ

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೀರ ರೌದ್ರರಸಗಳಿಗೆ ಮತ್ಯತಾಳ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೂ ಕರುಣಾರಸಕ್ಕೂ ಅದು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವುಂದುಟು. ಮತ್ಯವು 12 ಅಕ್ಷರಕಾಲದ ತಾಳವಾದುದರಿಂದ ತ್ರಿಮಾತ್ರೆ, ಚತುರ್ಮಾತ್ರೆ, ಷಣ್ಮಾತ್ರೆಗಳ ಛಂದೋಬಂಧಗಳಿಗೆ ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಅಳವಡುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಗಣ ಮತ್ತು ರುದ್ರಗಣದ ಅಂಶಲಯಾನ್ವಿತ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಸೊಗಸಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ :-

ರುದ್ರ	ರುದ್ರ	ರುದ್ರ	ರುದ್ರ
ಭಾರ್ಗವನಿ.	ಸ್ತ್ರೀಮಕೇಳು.	ಪೋಗುವರೆ.	ಮಾರ್ಗ
ಈಗ ಬಿಡ.	ಬೇಕಲ್ಲಯ್ಯ.	ಮಹಾಮುನಿ.	ವರ್ಯ
ಹೆಂಡತಿಯ.	ಬಿಡುವುದೆಂಬ.	ಭಂಡಾಟವಿ.	ದೇನೊ
ಪುಂಡಾಟಿಕೆ.	ಏತಕೆಲೋ.	ಚಂಡಪರಶು.	ರಾಮ||

(ಸೀತಾಕಲ್ಯಾಣ)

ರೂಪಕತಾಳ

ಇದು ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯ ಆರುಮಾತ್ರೆಯ ತಾಳ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದ್ರುತ ಮತ್ತು ಒಂದು ಲಘು ವಿರುತ್ತದೆ. $(0_1\ 1_4)$ ಇದು ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಚತುರಶ್ರ ರೂಪಕತಾಳಕ್ಕೆ ಸಮವಾಗಿದೆ. 2+4 ಎನ್ನುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 2+2+2 ಎಂಬ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. 'ತಯಿ. ತದಿ. ನಕ - ದಿಮಿ ತದಿ ನಕ' ಎಂಬುದು ಇದರ ನಡೆ. ಇದನ್ನು ಐದು ಹೊಡೆತಗಳಿಂದ ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಾತ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಸಣ್ಣ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಉದಾ :- x . . . .
ತೈ ತ ದಿ ನ ಕ

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಘಾತವು ದ್ರುತವನ್ನು, ಅನಂತರದ ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳು ಲಘುವನ್ನು ಸೂಚಿಸತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪತ್ತಿ, ಋತು, ಭಾರತೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ.

ಸಾಂಗತ್ಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ನಿಯಮ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳು ಆರು ಅಕ್ಷರಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರಳಿನಿಂತು ಅವುಗಳ ಮೊದಲ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಘಾತ ಬೀಳುತ್ತದೆ.

X						X					
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
ಚ	ರ	ಣ	.	ದಿ	.	ಪೊ	ರ	ಳು	.	ವ	.
ತ	ರ	ಳೆ	.	ಯ	.	ಪಿ	ಡಿ	ದೆ	.	ತ್ತಿ	.
ಕ	ರು	ಣಾ	.	ಳು	.	ನು	ಡಿ	ದ	.	ದ್ರು	.
ಪ	ದಿ	ಗೆ	.	.	.	ದುಃ	.	ಖಿ	.	ಸ	.
ಬೇ	.	ಡೇ	.	ಳು	.	ತಾ	.	ಯೆ	.	ನಿ	.
ನ್ನಿ	ರ	ವೇ	.	ನು	.	ಪೇ	.	ಳು	.	ಪೇ	.
ಳೆ	ನ	ಲು	.	.	.	.	.	.	.	.	.

(ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ)

ವಿಷ್ಣುಗಣದ ಮೂಲಾಂಶ (ಒಂದು ಗುರು ಅಥವಾ ಎರಡು ಲಘು)ಕ್ಕೆ ತಾಳಘಾತ ಬೀಳುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅನಂತರ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕಿರು ಹೊಡೆತಗಳು ಬಿದ್ದು, ತಾಳದ ಆವರ್ತವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆಯೆಂಬ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ವತ್ರ ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳು ಬರುವುದರಿಂದ ಅದೂ ಕೂಡಾ ರೂಪಕತಾಳಕ್ಕೆ ಅಳವಡುತ್ತದೆ. ಸಾಂಗತ್ಯದ ಸಮಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷ್ಣು ಗಣದ ಹೆಚ್ಚಳವಿರುವ ಪದ್ಯಬಂಧಗಳಿಗೂ ಇದು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆ ಷಣ್ಮಾತ್ರಾವಿನ್ಯಾಸವೇ ಕಂಡುಬರುವಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ತಾಳದ ಆರು ಅಕ್ಷರ ಕಾಲವು ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಉದಾ :-

ಮಾ ವನ ಗುಣ. ವರ್ಣಿಸುವಡೆ. ಸಾವಿರಬಾ. ಯಿರಬೇಕೈ
ಯಾವರಿಗಿಂ. ತಾಮನಸಿದೆ. ದೇವರಿಗೆಸ. ಮಾನ

(ಪಂಚವಟಿ)

ಝಂಪೆತಾಳ

ಇದು ಹತ್ತು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ತಾಳವಾಗಿದ್ದು ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಮಿಶ್ರ ಝಂಪೆಗೆ ಸಮಾನವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚತುರಶ್ರ ಮಠ್ಯದಂತೆ (4+2+4) ಸಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

1 2 3 4	5 6	7 8 9 10
ದಿಂದತ್ತಾಂ.	ದಿಂದ	ದಿಂದತ್ತಾಂ
x	x	x

ಇದಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಛಂದೋಬಂಧವೂ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ.

ಏನನು. ಮಾ. ನವು ಬಿಡು
ಮಾನಿನಿ. ನಾ. ನಿತ್ತೆನು
ಮಾನದ. ವರ. ಗಳ ಸಂ
ತಾನದ. ಸಹಿ. ತsss

(ಸಾವಿತ್ರಿ ವಿಜಯ)

ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಮಿಶ್ರಝಂಪೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಝಂಪೆತಾಳ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಡಾ. ಕೆಂ.ಎಂ. ರಾಘವನಂಬಿಯಾರ್ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ವಿವೇಚನೆ ಮನನೀಯವಾದುದು. (ನೋಡಿ. ವಿಲೋಕನ - ಪುಟ. 28)

ಮಿಶ್ರಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಘು + ಒಂದು ಅನುದ್ರುತ + ಒಂದು ದ್ರುತದ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ. ($1_4 U_1 O_2$) ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಝಂಪೆತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

x	x	x
ತಾ ತಾ ಕಡ್ತಕ	ತಾಕಡ	ತದಿನಕ
ತೋಂ..............	ತಕ.	ತದಿಗಿಣ
ಧೇಂ		

ಇಲ್ಲಿಯ 'ತಕ. ತದಿಗಿಣ' ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳು ಒಂದು ಅನುದ್ರುತ ಮತ್ತು ಒಂದು ದ್ರುತವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ 'ತೋಂ' ಏಳು ಅಕ್ಷರಕಾಲವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಈ ಹತ್ತು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಿಧಾನ ಝಂಪೆಯನ್ನು ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಖಂಡಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಆಗ ಇದು 'ತಕ-ತಕಿಟ' ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕಿಯ 'ಖಂಡಛಾಪು' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಿಧಾನ ಝಂಪೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತ್ವರಿತಝಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳ ಛಂದೋಬಂಧವೂ ಪಂಚಮಾತ್ರಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಉದಾ :-

5	5	5	5
ರಘುವೀರ .	ಕೇಳು ರಾ.	ವಣಿನ ಸೌ.	ಭಾಗ್ಯಗಳ
ಪೊಗಳಲಳ.	ವಲ್ಲ ಫಣಿ.	ಪತಿಗೆ	
ಅಗಣಿತನು.	ಕುಂಭಕ.	ರ್ಣನು ತಮ್ಮ.	ಶಕ್ರಜಿತು
ಮಗನು ಧನ.	ಪತಿ ತದ.	ಗ್ರಜನು.	

(ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ)

5	5	5	5
ನಳಿನಾಕ್ಷಿ.	ಕೇಳೆ ಈ.	ಗsss.	ನರನೊಡನೆ
ಕಲಹಕ್ಕೈ.	ದುವೆನು ಬೇ.	ಗsss	
ಕಳವಳಿಸ.	ಬೇಡ ಮನ.	ದಿsss	ಕುಂತಿಸುತ
ಗಳುಕುವವ.	ನಲ್ಲ ರಣ.	ದಿsss	

(ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ)

ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ

ಇದು ಏಳು ಮಾತ್ರೆಗಳ ತಾಳವಾಗಿದ್ದು ಮೂರು ಲಘು ಮತ್ತು ಎರಡು ದ್ರುತಗಳಲ್ಲಿ ($1_3 00$) ಸಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ತ್ರಿಶ್ರತ್ರಿಪುಟಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಈ ತಾಳವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ ಮತ್ತು ತ್ವರಿತ ತ್ರಿವುಡೆಗಳೆಂಬ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ

	x	x	x
ದಸ್ತೆ	ತದ್ದಿಕುತಕ.	ದಿಕುತಕ.	ದಿಕುತಕ
ಮುಕ್ತಾಯ	ತಾಕಿಟತಕ.	ತರಿಕಿಟ.	ಕಿಟತಕ
	ತಾತ್ತೈತಕ.	ದಿತ್ತಾಂ.	ದದಿಗಿಣ
	ಧೀಂ		

ತ್ವರಿತ ತ್ರಿವುಡೆ

x	x	x
ತಕಿಟ.	ತಕ.	ದಿಮಿ

ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆಯಲ್ಲಿ 14 ಅಕ್ಷರಕಾಲಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ತ್ವರಿತದಲ್ಲಿ ಅದು ಏಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 6+4+4 ಎಂಬುದು 3+2+2ಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ

ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ ಮಾತ್ರಾ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.
ಉದಾ :-

6	4	4
ಚಿನ್ನದ ಹಸೆ.	ಮಣೆಯಾ.	ಮೇಲೇ
ಪನ್ನಗವೇ.	ಣಿಯ ಕು.	ಳ್ಳಿರಿಸೀ
ಚೆನ್ನಾಗೀ.	ಶೋಭನ.	ಪಾಡುತ
ಚಿನ್ನsದಾ.	ರತಿಯs.	ಬೆಳಗಿರೆ

(ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರ)

3	2. 2	3	2. 2
ಎಲವ್ವೊ.	ಪಾ.ತಕಿ.	ಬರಿದೆ.	ಸಾ.ಯದಿ
ರೊಲಿದು.	ಪಾಂ.ಡವ.	ರುಗಳ.	ಕೂ.ಡಿಕೊ
ಕೊಲಿಸ.	ಲಾ.ರೆನು.	ಸರುವ.	ಥಾ. ಕೊಳು
ಗುಳದೊ.	ಳಿ. ನ್ನುs		

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಅಂಶಗತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತ್ರಿಪುಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಿಷ್ಣುಗಣದ ಮೂಲಾಂಶವು (ಒಂದು ಗುರು ಅಥವಾ ಎರಡು ಲಘುಗಳು) ಮೂರು ಲಘುವಿನ ಕಾಲವನ್ನು, ಅನಂತರದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಎರಡು ದ್ರುತಗಳ ಕಾಲವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ತಾಳಾವರ್ತವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ರುದ್ರಗಣಗಳ ಸಂಭರ್ದದಲ್ಲಿ ಮೂಲಾಂಶ ಮತ್ತು ಒಂದನೇ ಅಂಶದವರೆಗೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ದ್ರುತಗಳ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರಾಕಾಲವು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ:-

ವಿಷ್ಣುಗಣಬಂಧ

ತ್ರ್ಯಶ್ರಲಘು	ದ್ರುತ	ದ್ರುತ
ಮಗ .	ನೆ .	ನೀ .
ಮತಿ .	ಗೆ .	ಟ್ಟು .
ನಡೆ .	ವ .	. s
ರೆ . .	ಕುಂ .	ತಿ .
ಮಗ .	ನ .	ವಾ .
ಜಿಯ .	ಕ .	ಟ್ಟಿ .
ತಡೆ .	ವ .	. s
ರೆ . .	. .	. .

(ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ)

ರುದ್ರಗಣಬಂಧ

ರಾಘು .	ವ .	ನೀ	
ಎನ್ನ .	ಬಿ .	ಟ್ಟು	
ಪೋಗ .	ದಿ .	ರ	
ಯ್ಯ .	. .	. .	(ಪಂಚವಟಿ)

ಕೆಲವುಕಡೆ ಅಂಶ ಮಾತ್ರಾ ಮಿಶ್ರಣದ ಪದ್ಯ ಬಂಧಗಳನ್ನು ತ್ರಿವುಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ :-

ಏ . .	ತ .	ಕೆ .
ಮರು .	ಳಾ .	ಹಿ .
ರಿ . .	. .	ಅ .
ಣ್ಣ . .	ಯ್ಯ.	ನೀ
ವೇ . .	ತ.	ಕೆ
ಮರು .	ಳಾ.	ಹಿ
ರಿ . .		
ಏತ	ಕೀ	ಪರಿ
ಮರುಳ	ಹಿರಿ	ಬಂ
ದಾತಿ	ರುಕು	ಳನ
ನೆಲೆಯ	ನರಿ	ಯದೆ
ನೀತಿ	ಬಾ	ಹಿರ
ರಾಗಿ	ತಂ	ಗಿಯ
ನೋತು	ಒ	ಪ್ಪಿಸಿ
ಕೊಡುವ	ರೇ	ದಿಟ
		(ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ಅಟ್ಟತಾಳ

ಇದಕ್ಕೆ ಆಟತಾಳ, ಅಡ್ಡತಾಳ, ಅಷ್ಟತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದು ಸುಳಾದಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಖಂಡಜಾತಿಯ ತಾಳವಾಗಿದ್ದು, ಎರಡು ಲಘು ಮತ್ತು ಎರಡು ದ್ರುತಗಳಿಂದ $(1_5\ 1_5\ 00)$ ಕೂಡಿದೆ. ಒಟ್ಟು 14 ಅಕ್ಷರಕಾಲದ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನ ಮತ್ತು ತ್ವರಿತ ಎಂಬ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ.

ದಸ್ತೆ :	x	x	x	x	
	ತಕಿಟ	ತಕದಿನ್ನ.	ತದಿನ್ನ	ತಕದಿನ್ನ	(ತೆಂಕು)
	ತದ್ದೀಂ	ತತ್ತದೀಂ.	ತಕಿಟ.	ತಕದೀಂ	(ಬಡಗು)

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಈ ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಘಾತಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಭೇದವಿದೆ. ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪೆಟ್ಟುಗಳು, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಪೆಟ್ಟುಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಏಳು ಮಾತ್ರೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಘಾತಬಿದ್ದರೆ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತು ಆರನೇ ಮಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಘಾತ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅಂಶ ಮತ್ತು ಮಾತ್ರಾಗಣ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟತಾಳದ ನಡೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಮೊದಲಿಗೆ ಅಂಶಗಣವೂ, ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣವೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಶಗಣಘಟಿತ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಗಣಗಳು, ಎರಡು ಘಾತಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ಪದ್ಯವು ದೇಸೀ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋಲಾಟದ ಪದ, ಗೀಗೀಪದ ಮೊಲಾದ ಜಾನಪದ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಇದು ಸೂಕ್ತವಾದುದರಿಂದಲೇ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ 'ಆಟ' ಎನ್ನುವ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ದೇಶೀತಾಳ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ವಿದಳ, ವಟಿ. ಶಚೀನಾಯಕ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ.

ತೆಂಕು - ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅಟ್ಟತಾಳವು ಸಾಗುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

	ಖಂಡಲಘು	ಖಂಡಲಘು	ದ್ರುತ	ದ್ರುತ
	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2	1 2
ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು	x - - x -	- - x - -	x -	- -
ಬಡಗುತಿಟ್ಟು	x - - - -	x - x - -	- -	x -
	ಮಾ - - ನಿ -	ನಿ - ರು - -	ಕ್ಕ -	ಣೆ -
	ಏ - - ನು -	ಕಾ - ರ ಣ -	ಬಂ -	ದೆ -
	ನೀ - - ನ -	ತಿ - ದು ಗು -	ಡ -	ದಿಂ -
	ದ - - - -	- - - - -	- -	- -

ಮಾತ್ರಾಗಣದಲ್ಲಿ 3 + 2 + 2 ರ ಮಿಶ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು 14 ಅಕ್ಷರಕಾಲಕ್ಕೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದಾ :-

3	2	2	3	2	2	
ತಾ	-	ಳಿ	ಪ	ರ್ವ	ತ	} ಅಂಶಗಣ
ಪೊ	ತ್ತು	ಕ	ಲ್ಮರ.	ಗ.	ಳ	
ಸ್ಥೂಲ	ದೇ	ಹವು	ಸುರುಟಿ.	ದುದು.	ಕೈ	} ಮಾತ್ರಾಗಣ
ಕಾಲು.	ಗಳು.	ಒಳ	ಸರಿದ.	ವುs.	..	

ತ್ವರಿತ ಅಟ್ಟತಾಳ

ಇದು ನಿಧಾನ ಅಟ್ಟತಾಳದ ಇಮ್ಮಡಿ ರೂಪದ ಲಯಭೇದ. 'ತೈಯತಾತಾ ತಾತೈಯತಾತಾ' ಎಂಬಂತೆ ಸಾಗುವ ತತ್ಕಾರಗಳು ವೀರರಸದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತವೆ. ತಾಲವು ತ್ವರಿತವಾಗಿ ಸಾಗುವುರಿಂದ ಏಳು ಅಕ್ಷರಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಘಾತಗಳು ಬೀಳುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

X	X	X	X
ಎಲವೊ ಕೌ.	ರವ ಮದ.	ಗರ್ವದಿ.	..ಮುಂದ
ಣೊಲವನೀ.	ನರಿಯದೆ.	ಶೌರ್ಯದಿ.	....
ಕುಲಹೀನ.	ನೆಂದೆನ್ನ.	ಜರೆದೆಯ.	.........ಗೋ
ವಳನೆಂದು.	ಹರಿಯನಿಂ.	ದಿಸಿದೆಯ	....

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಏಕತಾಳ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚತುರಶ್ರ ಲಘುವಿನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಏಕತಾಳವು 'ತದ್ದೀಂ ದಿಮಿತದೀಂ' ಎಂದು ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ವೀರರಸಗಳಿಗೆ ಈ ತಾಳವು ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ನಿಧಾನಗತಿ, ಚುರುಕಿನಗತಿ ಮತ್ತು ಇಮ್ಮಡಿ ವೇಗದಗತಿ ಎಂದು ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತಾಳವು ಸಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಪುಟ. 234) ದೇಶೀತಾಳ ಕೋಷ್ಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾನ, ಅಬ್ಧಿ, ವಾಣೀ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಏಕತಾಳವು ರಂಗದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಕೆಲವೆಡೆ ಆದಿತಾಳ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ, ಇದನ್ನು ಆದಿತಾಳದ ದ್ರುತಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆದಿತಾಳವು ಚತುರಶ್ರ ತ್ರಿಪುಟತಾಳವಾಗಿದ್ದು ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಲಘು ಹಾಗೂ ಎರಡು ದ್ರುತಗಳಿಂದ ಕಾಡಿದೆ. (1_4 00) 'ತಾಹಸ್ತದಿಂದ ಕಿಟತಕ ತಾತೋ ತದ್ದಿನ್ನಕ್ಕ' ಎಂದು ಸಾಗುವ ಈ ತಾಳಾವರ್ತವು ಏಕತಾಳದ 'ಧೀಂಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ'ದ ಇಮ್ಮಡಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆದಿತಾಳವು ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಏಕತಾಳ ಮತ್ತು ಕೋರೆತಾಳಗಳಿಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಢಿಗತ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

ಚತುರಶ್ರಲಘು				ದ್ರುತ		ದ್ರುತ	
1	2	3	4	1	2	1	2
ವಾ	-	-	ರ	ಣ	-	ವ	ದ
ನ	-	-	ತ್ರೈ	ಲೋ	ಕ್ಯಸು.	ಮೋ	ಹನ
ವಾ	-	-	ರ	ಣ	-	ವ	ದ

ನ	.	.	.	.	.	.	.
ವಾ	ರ	ಣಾಸ್ಯ	ವರ	ದಾ	ಯಕ	ಸನ್ನು	ತ
ನಾರ		ದಾದಿ	ಮುನಿ	ವಂದಿತ		ಪದ	ಯುಗ

(ಸ್ತುತಿಪದ್ಯ)

1	2	3	4	1 2	12
ಎ	ನು	ತು	ಸು	ರಿದ	ಮಾತ
ಲಾ	.	ಲಿ	ಸಿ	ಶಂ.	ತನ
ತ	ನ	ಯ	ನು	ಯೋ	ಚಿಸು
ತ	.	.	.	. .	. .
ಜ	ನ	ಪ	ಕು	ಮಾ.	ರಿಯು
ಖ	ಳ	ಗೆ	ಮೆ	ಚ್ಚಿದ	ಳೆಂತು
ಹ	ಣೆ	ಯ	ಲಿ	ಪಿಯು	ಭಲ
ರೆ	.	.	.	. .	. .

(ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ)

1	2	3	4	1	2	3	4
ನಿ	.	ನ್ನ	ಯ	ಬ	ಲು	ಹೇ	.
ನು	.	.	.	ಮಾ	.	ರು	ತಿ
ಯ	.	ನ್ನು	ನಿ	ರೀ	.	ಕ್ಷಿ	ಪೆ
ನು	.	.	.	.	.	.	.
ಸ	.	ಣ್ಣ	ವ	ಅ	.	ರ್ಜು	ನ
ಚಿ	.	ಣ್ಣ	ರು	ಯ	ಮ	ಳ	ರು
ಇ	.	ನ್ನೀ	.	ಭೀ	.	ಮ	ನ
ನೆ	.	ನ್ನಿ	ದಿ	ರಿ	ಗೆ	ಬಿ	ಡು

(ಗದಾಪರ್ವ)

ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾಳಗಳು

ಕೋರೆತಾಳ : ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುವ ತಾಳವಿಶೇಷ. 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈ' ಎಂದು ನುಡಿಸಲ್ಪಡುವ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರಕಾಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಕೋರೆತಾಳದ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದರಿಂದ

ಇದನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನತಾಳವೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದು. ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಗಳ ಅಥವಾ ಎಂಟುಕಳೆಗಳ ತಾಳಾವರ್ತವನ್ನು ಏಳು ಕಳೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ತ್ವರಿತ ಗತಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ತಕಿಟ + ತಕದಿಮಿ ಎಂಬುದು ತಕದಿಮಿ + ತಕಿಟ ಎಂದಾದಾಗ ಕೋರೆತಾಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಾಳದ ಗತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

1 2 1 2	1 2 3	.	1 2	1 2	1 2 3
ತ ಕ ದಿ ಮಿ	ತ ಕಿ ಟ	.	ತಿ.	ತ್ತಿ.	ತ್ತೈ..

ತ್ರಿಪುಟತಾಳದ ವಿಲೋಮಗತಿಯಿರುವ ಈ ಕೋರೆತಾಳವನ್ನು ಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಏಳು ಅಕ್ಷರಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈ ರೀತಿ ದ್ವೈಗುಣ್ಯದಿಂದ ವಿವರಿಸುವುದು 'ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ'ದಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಪದ್ಧತಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ದೇಶೀ ಗತೇಷು ತಾಲೇಷು ವಿಜ್ಞೇಯಾಃ ಪಂಚಜಾತಯಃ
ಚತುರಶ್ರೋಷ್ಟಮಾತ್ರಃ ಸ್ಯಾತ್ ತ್ರ್ಯಸ್ಯ ಷಣ್ಮಾತ್ರಿಕಸ್ತಥಾ ||

'ದೇಶೀಯಲ್ಲಿರುವ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಐದು ಜಾತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಚತುರಶ್ರವು ಎಂಟು ಮಾತ್ರೆಯದಾಗುತ್ತದೆ. ತ್ರ್ಯಶ್ರವು ಆರುಮಾತ್ರೆಯದು' (ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ - ನರ್ತನ ನಿರ್ಣಯ ಪುಟ. 294)

ಈ ನಿಯಮ ಪ್ರಕಾರ ಕೋರೆಯ ಮೂರೂವರೆ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಶಿಲಪ್ಪದಿಗಾರಂನಲ್ಲಿ ಕುರವೈ ಎಂಬ ಯುದ್ಧನೃತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಕೋರೆ ತಾಳವು ಯುದ್ಧನೃತ್ಯದ ತಾಳಕ್ರಮವೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮಲೆಯಾಳದಲ್ಲಿ, ಕುರವೈ ಎಂದರೆ ಕೂಗು ಎಂದೂ, ಕೇಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುವ ಯೋಧರ ನೃತ್ಯವೇ 'ಕುರವೈ ಕೂತ್ತ್' ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ತಾಳವೆ ಕೊರವೈತಾಳ ಅಥವಾ ಕೋರೆತಾಳ ಆಗಿರಬಹುದು ಎಂದೂ ಡಾ|| ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. (ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಪುಟ. 238)

ತಿ	ತ್ತಿ	ತ್ತೈ	ತಿ	ತ್ತಿ	ತ್ತೈ
•	•	X	•	•	X
-	-	ಮುಂ	ದ	-	ಲೆ
ಯ	-	ನು	ಪಿ	-	ಡಿ
ದು	-	-	-	ಸ	ಭೆ
ಗೊ	-	ಯ್ದು	ನಿ	-	ಮ್ಮ

-	-	ಮುಂ	ದೆ	-	ಸೀ
ರೆ	-	ಯ	ಸೆ	-	ಳೆ
ದು	-	-	-	-	-
-	-	ಬಂ	ಧಿ	-	ಸಿ
ರು	-	ವ	ಮು	-	ಡಿ
ಯ	-	-	-	ಪೆ	ಳೆ
ವು	-	ದ	ಕಂ	-	ಗ
-	-	ಳಿಂ	ದ	-	ನೋ
ಡಿ	-	ದ	ರ	-	ರ್ತಿ
ಯ	-	-	-	-	-

(ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಹಾರಿಕೆತಾಳ

ಇದು ಕೋರೆತಾಳದ ತಿರುವುಮುರುವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಾರಿಕೆ ತಾಳವೆಂದು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ, ದುಡುಕು ಅಷ್ಟವೆಂದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಲ್ಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ತೈ ತಿತ್ತಿ ತೈ ತಿತ್ತಿ' ಎಂದು ಹಾರುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಈ ತಾಳವು ಜನಪದಗೀತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದೇ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಮಿಶ್ರಛಾಪುತಾಳವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹದು.

1.2.3.	1.2	1.2	1.2.3	1.2	1.2
ತೈ	ತಿ	ತ್ತಿ	ತೈ	ತಿ	ತ್ತಿ
ಈ . .	ಪು .	. .	ರ . .	. .	. .
ವ ರ .	ದ .	. .	ಬಾ . .	. .	. .
ಹ್ಯ ದ .	ಗಿ .	. .	ರಿ . .	. .	. .
ಯೊ ಳ .	ಗೋ .	. .	ರ್ವ . .	. .	. .
ಪಾ . .	ಪಿ .	. .	ರ . .	. .	. .
ಕ್ಕ ಸ .	ಬ .	. .	ಕ . .	. .	. .
ನೆಂ . .	ಬ .	. .	ವ . .	. .	. .
ನಿ ಹ .	ನು .	. .	. . .	. .	. .

(ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ)

ಚೌತಾಳ

ಇದು ವಿಲಂಬಿತಲಯದ ಆದಿತಾಳವೇ ಆಗಿದ್ದು ಹದಿನಾರು ಮಾತ್ರಾಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ 16 ಮಾತ್ರೆಗಳು 6 + 4+ 6 ಎಂದು ಸಾಗುವುದರಿಂದ ಆದಿತಾಳ ಅಥವಾ ಏಕತಾಳದ ಗತಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬುದು. ತ್ರಿಶ್ರಲಘು + ದ್ರುತ + ತ್ರಿಶ್ರಲಘು (1_3 01_3) ಎಂದು ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

	x	x	x
ದಸ್ತೆ :	ಧೀಂ ತತ್ತ ತತ್ತ.	ಧೀಂ ತತ್ತ.	ಧೀಂ ತತ್ತ ತತ್ತ

ಇದು ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ 2+4+4+6 ಎಂಬ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಎರಡನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ 6+4+6 ಎಂಬ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಘಾತಗಳು ಬೀಳುವುದರಿಂದ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಚೌತಾಳವೆಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಛಂದೋಬಂಧಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

x x	x	x
ನಾ ಕ ದ ದೇ.	ವ ತೆ ಗ ಳು .	ಬಂ ದಾ ಕ್ಷ ಣ
ಶ್ರೀ ಕ ರ ಸು.	ಗ್ರೀ ವ ನ.	ಹ ರ ಸು ತ್ತ ಲೆ
ನೀ ಕ ಪಿ ಗ ಳಿ.	ಗೆ ಲ್ಲಾ.	ದೊ ರೆ ಯಾ ಗುs
ದೊ ರೆ ಯಾ ಗೆಂ .	ದೆ ನ್ನುತ .	ಹ ರ ಸು ತ್ತ ಲಿ
ಬೇ ಕಾ ದ .	ಕ್ಷ ತೆ ಯs .	ತ ಳಿ ದ ರು s.

(ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ)

ಚೌಝಂಪೆ

ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಕತಾಳ ಮತ್ತು ಒಂದು ಝಂಪೆತಾಳದ ಆವರ್ತಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಶೋಕರಸದ ರಚನೆಗಳು ಈ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾಳವು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು.

	x	.	x		x		x		x	x	
ದಸ್ತೆ :	ಧೀಂ	ದಿತ	ಧೀಂ	ದಿತ	ಧೀಂ	ದಿತ	ಧೀಂ	ದಿತ.	ಧೀಂ	ಧೀಂ	ದಿತ
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	ಕೇ	.	ಳು	ಮು	ರ	ರಿ	ಪು	.	.	.	.

ಕ	ಮ	ಲ	ಲೋ	.	ಚ	ನ	.	.	.	.
ತಾ	.	ಳ	ಲಾ	.	ರೆ	ನು	.	.	.	.
ಸ	ರ	ಳಿ	ನು	ರಿ	ಯ	ನು	.	.	.	.

(ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ)

ಇಲ್ಲಿಯ ಎಂಟು ಅಕ್ಷರಕಾಲವನ್ನು ಚತುರಶ್ರಲಘುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅನಂತರ ಅನುದ್ರುತ ಮತ್ತು ದ್ರುತ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಇದೇ ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಚತುರಶ್ರಝುಂಪೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚತುರಶ್ರ ಝುಂಪೆಯೇ ಚೌಝುಂಪೆಯಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ.

ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆ

ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಗಾಯನಕ್ರಮವು ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಗತಿರೋಚಕತ್ವವನ್ನು ತರುವುದೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶ. ಅಷ್ಟತಾಳದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿ, ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ ಹಾರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಎಂಟು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

1) ವಿಲಂಬತ್ರಿಪುಟದಿಂದ ಏಕತಾಳ, ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ
2) ವಿಲಂಬ ಝುಂಪೆಯಿಂದ ತ್ವರಿತ ಝುಂಪೆಗೆ
3) ರೂಪಕದಿಂದ ತ್ವರಿತ ಅಷ್ಟತಾಳಕ್ಕೆ
4) ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ
5) ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ಏಕತಾಳ ಮತ್ತು ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ
6) ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ತ್ವರಿತ ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ
7) ಆದಿತಾಳದಿಂದ ಏಕತಾಳ ಮತ್ತು ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ
8) ಏಕತಾಳದಿಂದ ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ

(ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಬೋಧಿನಿ - ಪುಟ. 71)

ಈ ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯ್ನು 'ತಾಳಮಾಲಿಕೆ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 13-14ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದ ಸೂಡಾದಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಸೂಡಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಏಳೂ ತಾಳಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿತ್ತು. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಏಳೂ ತಾಳಗಳಿಗೆ ಹೊದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ರಚಿಸಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಮುಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೇಸೀ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ

ತಾಳಾಂತರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರಬದ್ಧಗೊಳಿಸಿರಲೂಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ್ಯಗಳು ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲಕ ವಿವಿಧ ರಸಾಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ತಾಳದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಸ್ಫುಟತರವಾಗಿ ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮದ್ದಳೆ - ಚೆಂಡೆಗಳ ನುಡಿತಗಳು ಮೂಡಿ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನರ್ತಕ, ಹಾಡುಗಾರ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ - ಚೆಂಡೆವಾದಕರ ನಡುವೆ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ 'ಬಿಡ್ತಿಗೆ'ಗಳೆಂಬ ತಾಳಾವರ್ತನದ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಈ 'ಬಿಡ್ತಿಗೆ' ಎನ್ನುವುದು. 'ಬಿಡು-ತೆಗೆ' ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತಹುದು. ಪದ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳು, ನಡುವಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ತಾಳದ ಆವರ್ತಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಬುನೀಡುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಾಳಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ತಾಳಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವವುಗಳೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜೊತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದೇ ಆದ ಕೆಲವು ಸ್ವೋಪಜ್ಞತಾಳಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಅಪರೂಪದ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

**

ಗ್ರಂಥಋಣ

1. ಪುಂಡರೀಕ ಮಾಲಾ - ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ
2. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಬೋಧಿನಿ - ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ
3. ಹಿಮ್ಮೇಳ - ಕೆಂ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್
4. ವಿಲೋಕನ - ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್
5. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು - (ಸಂ) ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ
6. ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸು - ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ

ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆ

ವಿದ್ವಾನ್ ರಾ.ಸ.ನಂದಕುಮಾರ್

ಇತರ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತ–ಪಾಮರ ರಂಜನೆಗೆಂದು ಗಾಯಕರು ಇಂದು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಿರುವ ರಚನಾವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಂತಹ ಕ್ಲೀಷೆಗಳು ಮತ್ತು ಉನ್ಮಾದಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗದಿರಲಿ ಎಂಬ ಆಶಯ ನನ್ನಂತಹವರಿಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುತೋರುವ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವು ಅದರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತ, ಆಯಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾಗಿ ಪುನಸ್ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತ, ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಮೂಲಭೂತಅಂಶಗಳ ಸಮಾನಾಧಿಕರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಇಂದು ಹೀಗಾಗದೆ, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ತತ್‌ಕ್ಷಣದ 'ಚಪ್ಪಾಳೆ'ಗಳಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹೊಸತನದ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ಅಧ್ಯಾಪನ ಸಂಗೋಪನಗಳಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಸಮರಸಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೇತಿಹಾಸದ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ತಾಳವಿಷಯಕವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಕ್ರಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ತಾಳದಶಪ್ರಾಣದಲ್ಲಿ 'ಕಳಾ' ಎಂಬ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರೊಳಗಿನ ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಜತಿವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯ–ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದರೆ ಆಗ ತಾಳದೊಳಗಿನ ಲಯದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚುರುಕುಚೌಕಟ್ಟು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಶ್ರೋತೃಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಸುಖವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸೊಗಡುಸೊಗಸುಗಳ ಬಗೆಯು ಆಯಾತಾಳಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಸ್ತಾರದ ಗಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಗಣಿತವು ಏರ್ಪಟ್ಟು ಲಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರೊಳಗಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ನುರಿತಪಂಡಿತರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರವು ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮನಗಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿತಾಳಕ್ಕೂ ಒಂದಾನೊಂದು ರೀತಿಯ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿ ಅದರೊಡನೆ ಕೆಲವು ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಲಗತ್ತುಮಾಡಿದೆ. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ತಾಳದೊಳಗಿನ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರದ ಲಹರಿಯಾಗದೆ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನೆಯಾಗಲಿ ಎಂಬದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ

ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಯು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಜೀವಕ್ಲೇಶವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುವಾಗುವ ತಾತ್ವಿಕ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವಲ್ಲಿ, ಪದ್ಯಬಂಧಗಳ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೊಡಕಿನ ಆದರೆ 'ಪಾಂಡಿತ್ಯ'ವೆಂದುಕೊಂಡ ಶುಷ್ಕತೆಯು ಬಂದು ನುಸುಳಿದರೆ ಕಲೆಯ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವೇ ಖಿಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇತರ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಜಾಗರೂಕರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬರದಂತೆ ಆದರೆ ಲಯದಲ್ಲಿನ ಚೌಕಟ್ಟುಚುರುಕುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಬೆಳಸಲು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಶಿಸ್ತಿನಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಹೊಸ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಎರಡು ಮೂಲಭೂತ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದರೆ ಶ್ರುತಿ ಮತ್ತು ಲಯ. ಶ್ರುತಿಯು ಸ್ವರಾಂತರ್ಗತವಾದರೆ ಲಯವು ತಾಳದ ಜೀವವೇ ಆಗಿದೆ. ಲಯವು ಕಾಲಮಾನವಾದರೆ ಆಗ ತಾಳವು ಕಾಲವೃತ್ತ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಲಯದ ಕಾಲಾಂಶವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮಾನವಚಿತ್ತದ ಮೂಲಸಂಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವ ಕಾಲಾಂಶವೇ ಮತ್ತು ಇಂತಹುದು ಕಲೆಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮಾನ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೇ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ಕಾಲಾಂಶವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು 'ದಶಪ್ರಾಣ' ಸಹಿತವಾಗಿ ಗೋಚರವಾದಾಗ ತಾಳವೆಂಬ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವು ವಿವರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ತಮ್ಮ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಣೆಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯವರೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ದೇಶೀ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿಯು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದೆ :

ನಾನಾವಿಧೇಷು ದೇಶೇಷು ಜಂತೂನಾಂ ಸುಖದೋ ಭವೇತ್
ತತಃ ಪ್ರಭೃತ ಲೋಕಾನಾಂ ನರೇಂದ್ರಾಣಾಂ ಯದೃಚ್ಛಯಾ
ದೇಶೇ ದೇಶೇ ಪ್ರವೃತ್ತೋಽಸೌ ಧ್ವನಿಃ ದೇಶೀ ಇತಿ ಸಂಜ್ಞಿತಃ

(ಮತಂಗನ ಬೃಹದ್ದೇಶಿ: ಪ್ರಥಮಾಧ್ಯಾಯ. ಶ್ಲೋ:1,2)

[ಧ್ವನಿಯು ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿವಿಧ ಜಂತುಗಳಿಗೂ, ಜನರಿಗೂ ದೊರೆಗಳಿಗೂ ಅವರವರ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ದೇಶದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಈ ಧ್ವನಿಯು ದೇಶೀ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ]

ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದು ಬೃಹತ್ತಾದ ದೇಶೀಸಂಗೀತವೇ ಎಂಬ ದರ್ಶನಮಾಡಿಸಿದ ಮಹಾತ್ಮ ಮತಂಗಮುನಿ. ಅವನ ಈ ದರ್ಶನವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮತಂಗನ 'ತಾಳ' ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯ ನಿಖರವಾದ ಬಣ್ಣನೆಯು ಇಂದು ನಾವೇ ಸಮಸಾಮಯಿಕವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ', ಲಘುಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಸಮಯಸಂದರ್ಭ ದೇಶಕಾಲ ಭೇದಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದೆಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದರ ರಂಗಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತನ್ಮೂಲಕ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅವು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಸಂಶೋಧಕರು, ಸತ್ಯಶೋಧಕರು ಮತ್ತು ಸಂಗೋಪಕರು ಆಯಾ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ತರ್ಕಿಸಿದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಒಂದರ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಬಣ್ಣಿಸುವುದು, ಇಂತಹವುಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಸಾಧನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಮತ್ತು 'ಜಾನಪದ' ಎಂಬ ಇಬ್ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವರವರ ಇಷ್ಟದಂತೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿನ ಸೊಗಡಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂಚಯನಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಂದುರೂಪ(ಕ)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದವರೆಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ರೂಢಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಅನಂತರದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆಂಗ್ಲ ಸಂಶೋಧನ–ಅನ್ವೇಷಣಮಾನವನ್ನು ಬಯಸಿ ಬಳಸಿದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಇಬ್ಬಗೆಗಳು ಮೂಡಿದವು. ಇದರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ವಿತ್ತೀಯ ಅಂಶಗಳೂ ರೂಢಿಸಿಟ್ಟವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾಕಲೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅನುಕೂಲವೇ ಹೊರತಾಗಿ ಅವೆಲ್ಲದರ ಮೂಲ 'ಆತ್ಮ'ವು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಾಗಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಂಗೀತದಲ್ಲಾಗಲಿ ತಾಳದ ಮಾನವು ಪರಿಗಣನೆಯೂ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿನ ಕೊಡು–ಕೊಳುಗೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಸಾಗಿದೆ. ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಳಸಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಏರುಪೇರಾಗಿದೆಯೇ ವಿನಾ ಅವುಗಳ ಮೂಲವು ಎರಡಕ್ಕೂ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವೇ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳವು 'ದಶಪ್ರಾಣ'ಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಬಂಧವಾದ ಕೃತಿ–ಕೀರ್ತನೆ–ಪದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಜತಿ, ಜಾತಿ, ಕಾಲ, ಕಳಾ, ಎಡುಪಿನ ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಸಮಗ್ರವಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಆದ

ಒಂದು ಬೃಹತ್ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು 'ಲಯಲಹರಿ'ಯು ಒಂದು ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಂಗೀತಕಛೇರಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ತನಿ'ಯಾಗಿಯೂ ಅಲ್ಲದೆ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. 'ಲಯ'ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಯ ಆಧಾರಸ್ವರ ಮತ್ತು ಲಹರಿಗಾಗಿ ಬಳಸುವ ಇತರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವರಸಂಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಲಯವಿನ್ಯಾಸಗಳೇ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ ತಾಳವೃತ್ತದೊಳಗಿನ ಲಯಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ತಾಳದ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾದ ಘಾತ–ಹುಸಿಗಳಲ್ಲಿ ನವೋನ್ಮೇಷವಿನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಅದರೊಳಗೆ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು : ಗೋಷ್ಠಿಯು ಆರಂಭವಾಗಿ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಲುಪುವ ಭಾಗವನ್ನು 'ಉದ್ಗ್ರಾಹ' ಎಂದೂ, ಲಹರಿಯು ಮುಂದುವರೆದು ವಿಧವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ವಿವಿಧವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸುತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಪುರ/ಗೋಪುಚ್ಛ ರೂಪದಲ್ಲಿ (ತಾಳಾವರ್ತಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನದರಿಂದ ತಗ್ಗುತ್ತ ಒಂದು ಅಥವಾ ಅದರ ಭಾಗಶಃ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಯವಿನ್ಯಾಸವು ನ್ಯಾಸವಾಗುವುದು ಗೋಪುಚ್ಛವೆನಿಸುತ್ತದೆ, ಗೋಪುರವೆಂದರೆ ಇದರ ತಿರುಗುಮರುಗು) ತಾಳದ ಒಟ್ಟು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸುಂದರಸಾಧ್ಯವಾದ ಹಲವು ಜತಿಜಾತಿವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ವಿವಿಧವಾದ್ಯನಾದಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಹಂತವನ್ನು ಧ್ರುವಾ ಎಂದೂ, ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಗಳೂ ವಿಶಿಷ್ಟಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಸಹಜಸಾಮಾನ್ಯ ಲಯದಲ್ಲಿ ಬಂದೊದಗಿ ಕಡೆಯ 'ಮೊಹರಾ'ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಆಭೋಗ ಎಂಬ ಖಂಡವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು 'ತನಿ'ಕಛೇರಿಯಲ್ಲೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜ. ಈ ಮೂರೂ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ತಾಳಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೀಡಿರುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ 'ಗೌಂಡಲೀ' ಎಂಬ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ಯುಕ್ತವಾದ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧ 'ರಿಗೋಣಿ'ಗಾಗಿ ಇದರ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾನೆ:

ರಿಗೋಣಿ : ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧ :

ಜತಿ ವಿಳಂಬಿತ ಆದರೆ ವಾದ್ಯಕೋಲಾಹಲ.

ಲಾಸ್ಯಪ್ರಧಾನ ಜತಿ : ಲಲಿತನೃತ್ಯ. ಪ್ರತಿಮಂಠತಾಳ (12ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣ) :

ಉದ್ಗ್ರಾಹ : ತಕ್ಕೇ ದಿಕ್ಕೇ ತಕಧಿಕ ತಕಕಿ ಥೋಂಕಟಗೇನ । 2, (ಮೂರು ಅಕ್ಷರಬಿಟ್ಟು) ಥೋಂಗಕ್ಕಥೋಂ 3 ॥ ಉಪಶಮ : ಟ್ಯೆ ಥೋ ಟೇಂ ಗೇಂ ಥೋಧಿ ಥೋಂಹಧಿ ಹಟೆಂ 2

ಧೃವ : ತರ್ಕ್ಗರ್ಗ ದಡರದ ಕುಥಿಕುರ್ಗ ದಡಧಿಕ್ಕ ದಕ್ಕರ್ಗ ದಡಗ್‌ದಕ್ ಥೋಂಗತ್ತಕ

ಧಿಕಧಿಕ ತಧಿಕಕಧಿ ಟೆಂಗೆಂನಥೋಂಗ ॥ ಥೋಂಗಕ್ಕಥೋಂ 3 ॥

ಆಭೋಗ ಪಾದಗಳು : ಛಂಡಣ ಮತ್ತು ಉಪಶಮ.

ತಥೋಂ ಗಿಡದಕ್ ದಿಗನದಿಗನ ದಿಗನಕ ಥೋಂಗತದ್ಧಿತಕ್‌ಥೋಂಹಟೆಂ

ಕಥೋಂ ಟಕ್ಕ ಥೋಂಹಕ್ಕಟಗೆ ಧಿಕಟ್ಟೈ ಥೌಹಟಗೇಂ ಥೋಂಹಟೆಂ

ಟೆಂಥೋಂಕ್ಕಗೆ ಥೋಟೆಟೆ ಥೋಂಹಟಗೆ ಥೋಂಧೆಂ ಥೋಂಹಟೆ ॥

(ಶ್ರೀಮತಿ ರಾಧಿಕಾ ನಂದಕುಮಾರ್‌ರವರ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿತ 'ದೇಶೀಗೌಂಡಲೀಪದ್ಧತಿ'ಯಿಂದ ಆಯ್ದಭಾಗ)

ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಡಾ॥ ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿರುವ ತಾಳಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾ ಕೊಡುವ ಮಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾತಿಪದ್ಧತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾಳಗಳು, ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬಹುದು.

ಬತ್ತೀಸತಾಳಗಳ ಬಗೆಗೆ :

ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ಇಂದಿನ ಸ್ವರೂಪವು ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಯಿತು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಇಕ್ಕೆಲಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಣೀತವಾದ ಹಲವು ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಇಂದು ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಯೊಳಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ, ಅಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳೊಡನೆ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಬಾಳುತ್ತಿದೆ. ಇದರ ಗುಟ್ಟನ್ನು ಬತ್ತೀಸರಾಗತಾಳಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಅರಿಯಬಹುದು. ಅಖಂಡಭಾರತೀಯವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಮ್ಮದು. ಆದರೂ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆಯಾ ದೇಶ–ಕಾಲ ಸಂದರ್ಭಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ಯುದ್ಧ–ಶಾಂತಿ, ತುಮುಲ–ಸಮರಸ, ಕಟ್ಟಾಜ್ಞೆ–ಅಂತರ್ಗಾಮಿ ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಾರ–ಶಿಷ್ಟಾಚಾರ ಇಂತಹ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಮೂಲದ ಸಂಗೀತಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂತರಿಕಬಿಗುಹುಗಳು ಉಂಟಾದವು. ಇವುಗಳ ಕ್ಲೀಷೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ತನ್ನ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಮಣಿದು ಹೊಸಜಾಡನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸ್ವಭಾವವು ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಆಯಾ ದೇಶಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗತಾಳಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಆದರೂ

ಈ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೀರದಿರುವಂತೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆ ಸಂಖ್ಯಾಮಹತ್ತನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲೇ ಸಂಗೀತದ ಸಮ್ಯಗ್ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಬಹುದಾದ ರೀತಿರೂಪಗಳನ್ನೂ ನಾವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಈ 32ನ್ನೂ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಗಳೂ ಅದರದರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಂತಹ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಪರಿಭಾಷೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಸಂಗೀತಸಮಯದ ಸ್ಥಾಯೀಭಾಷೆಯಾದ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ಪೈಶಾಚಿಕವಾದ ಭಾಂಡೀರ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಗಳಿಂದಲೂ ದೇಶಭಾಷೆಗಳಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಪರಿಭಾಷಾಪದಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಶಾಸ್ತ್ರಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು. ತಾಳವೆನ್ನುವುದು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷಾಪದ. ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತೆ ಅದರೊಳಗಿನ ಇತರ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಪುನರಾಲೋಕನವು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ತಾಳವನ್ನು ತನ್ನ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ವಿಂಗಡಣಾ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಂದಲೂ ಅಥವಾ ಅದರೊಳಗಿನ ಅಕ್ಷರ/ಮಾತ್ರಾ ಗುಣಗಣವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸುವಾಗ ತಾಳನಾಮಕಗಳೂ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಲಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಧ್ರುವ/ಧ್ರುವಕ, ಮಂಠ/ಪ್ರತಿಮಂಠ/ ಮಠ್ಯ/ಮಟ್ಟ್ಯ/ರಗಣಮಠ್ಯ, (ಮಿಶ್ರ/ಖಂಡ)ಝಂಪೆ/ ಕಿರಿಝಂಪೆ, ತ್ರಿಪುಟ/ತ್ರಿವುಡೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಪ್ರಭೇದಗಳೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿವೆ, ಉದಾಹರಣೆ : ಅಟ್ಟತಾಳವು ಖಂಡಜಾತಿಯ ಅಟ್ಟತಾಳವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು, ರೂಪಕವು ಚತುರಶ್ರರೂಪಕದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುವುದು, ಏಕತಾಳವು ಚತುರಶ್ರಜಾತಿಯಾಗಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು, ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೋರೆತಾಳ (ತಿತ್ತಿತೈ) ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ತನ್ನ ಬಳಕೆಯ ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಪ್ರಸಂಗತ್ವೇನ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ತನ್ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಮಕರಣದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗಾದಿ ವಾದ್ಯಗಳು ಜತಿಯನ್ನು ನುಡಿಸಿ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸವು ಮತ್ತೊಂದಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾವಣೆಯಾಗುವ ವೇಳೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೋರೆ > ಕೊರ್ವೆ ಎಂದೆಲ್ಲ ಪರಿಭಾಷೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ತಿತ್ತಿತೈಯಲ್ಲಿ ತಿ=ಎರಡಕ್ಷರ, ತ್ತಿ=ಎರಡಕ್ಷರ, ತೈ = ಮೂರಕ್ಷರ, ಒಟ್ಟು ಏಳು ಅಕ್ಷರಗಳು ಅವುಗಳ ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರವಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಏಳಕ್ಷರದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ

ಎರಡೆರಡಾಗಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಲಯವಿದ್ವಾಂಸರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮದ್ದಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿನುಡಿಸುವಾಗ ಅದರಂತೆಯೇ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರ 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈ' ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಅನುರಣಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬುದೂ ಕುತೂಹಲಕರ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ವಾದ್ಯಮೇಳದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಣಗಳಿಂದ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ಹಂತವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ, ಉದಾಹರಣೆ : ತನಿಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಹರಾ ಮುಕ್ತಾಯದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ 'ಧಿತ್ತಾಂಕಿಟ ತಕತರಿಕಿಟತಕ ತದ್ಧಿತಾಂಕಿಟ ತಕತರಿಕಿಟತಕ' ಎಂಬ ಖಂಡವು ಬಂದಾಕ್ಷಣ ಅಂತಿಮಮುಕ್ತಾಯವು ಸನ್ನಿಹಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಖಂಡವು ಮುಕ್ತಾಯದ ಸ್ವರೂಪದ ಅಥವಾ ಪಾಟಗಣ ಗಣಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸದು. ಇಂತಹ ಹಲವಾರು 'ತನಿ'ಗಳು ಬರುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೇ ತನಿಕಛೇರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು ಎಂದು ಹಲವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಕೋರೆತಾಳಕ್ಕೆ ಕಾಲಾನಂತರದಲ್ಲಿ 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈತಾಳ' ಎಂದೇ ಹೆಸರಾದರೆ ಅದೂ ಅನ್ವರ್ಥವೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳ 'ಹಾರಿಕೆತಾಳ'ವು ಇನ್ನೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಇದು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಎನ್ನುವುದರ ತಿರುವುಮುರುವು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ತೈಕಾರವನ್ನು ನಾಣ್ಣುಡಿಯರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದೊಂದು (ಆಘಾತಕರವಾಗಿ!) ಹಾರಿಬಂದು ಮುಂದೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದು ಎಂದಾದರೆ, (ಭರತ)ನಾಟ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಲವಾರು ಅಡುವು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಘಟ್ಟಿಸಿದ್ದು ಎಂದೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್‌ಪ್ಲವನ (ಎತ್ತಿಹಾರಿದ್ದು ಎಂಬಂತೆ) ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಈ ಪಾಟಾಕ್ಷರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ತೈಕಾರವು ಕೂಟಪಾಟದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಆಕಾಶಚಾರಿ (ಹಾರಡವು)ಯನ್ನು ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಅದರೊಳಗೆ ತಳಾಂಗು ಎಂಬ ಜತಿಭಾಗವು ಬರುವುದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ. ಅಂತಹ ಹಾರು ಉದ್ದೀಪ್ತವಾದಾಗ ತಳಾಂಗು ಎಂಬ ಭಾಗದ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ತ್ತಧ್ಧಿ ಧ್ಧಳಾಂಗು ಎಂಬ ಒತ್ತುಖಂಡವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೈ ಎಂಬ ಪಾಟವೂ ಹಲವುಬಾರಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಆ ಹಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಿರಪಾದವನ್ನು ನೀಡುವ ಖಂಡವೂ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇಂತಹ ತಳಾಂಗುಗಳು ಮತ್ತು ತತ್ತತೈಕಾರಗಳೂ ಧೇಂಕಾರಗಳೂ ಉತ್‌ಪ್ಲವನಗಳಿಗೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಹಲವಾರು ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ವಿವರಿಸಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು (ಕೋಹಲಮತಮ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ) ತಾವು ವರ್ಣಿಸುವ ನಾಟ್ಯಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾಹರಣೆ : ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನ ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಮುಖಚಾಲೀ ಎಂಬ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ನುಡಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ) ಈ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಿಗೆ

ಉತ್‌ಪ್ಲವನಗಳನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಅಡಕಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಹಾರುವಿಕೆ (ಆಕಾಶಚಾರಿಗಳನ್ನು) ಗಳನ್ನು ಅದರದರ ನುಡಿಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ಚಾರೀ–ಅಂಗಹಾರ–ಕರಣಾದಿ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ.

ತಾಳದ ಕಾಲಗಣನೆಗೆ ಏಕ, ದ್ವಿ, ಮತ್ತು ಚೌಕ ಎಂಬ ಜೋಡಣೆಗಳು ಬಂದಿರುವುದು ಅದರ ಕಾಲ (ಕಳಾ) ಎಂಬ ಪ್ರಾಣಕ್ಕಾಗಿ. ಏಕ ಎಂದರೆ ಅದರ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣ ಒಂದು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ತಾಳದ ಒಂದು ಘಾತವನ್ನು ಒಂದೆಣಿಕೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದ್ವಿ ಎಂದರೆ ಎರಡು ಮತ್ತು ಚೌ ಎಂದರೆ ಅದು ವಿಳಂಬವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಕಾಲ, ನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದ್ದು. ಆದರೆ ಇದು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವಾದುದರಿಂದ ಕೂಚುಪುಡಿ–ಭರತನಾಟ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆದಿತಾಳಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸುಳಾದಿತಾಳಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಚೌಕಾಲ ತಾಳನಿರ್ಯುಕ್ತಪ್ರಬಂಧವು ವಿಳಂಬತಾಳದ ಕೃತಿಯೆಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಚೌಕಾಲ ವಿಳಂಬವನ್ನು ವರ್ಣ ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಇಂದು ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಿಂಹನಂದನತಾಳದಂತಹ ದೀರ್ಘತಾಳಗಳಿಗೆ (108 ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣ) ತತ್ಸಮವಾಗಿ ಎಂಟುಕಳೆ ಆದಿತಾಳ ಎಂಬುದಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ (ಒಂದೊಂದು ಎಣಿಕೆಯಲ್ಲೂ ನಾಲ್ಕುಕಳೆಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿ ಎಣಿಕೆಗೆ ನಾಲ್ಕುಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವಾದಾಗ ಒಟ್ಟು ಅಂತಹ 32ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕರಿಂದ ಗುಣಿಸಿದಾಗ ಒಟ್ಟು 108 ಆಗುತ್ತದಲ್ಲವೆ). ಸಿಂಹನಂದನವು ದೇಶೀತಾಳ. ಇದರೊಳಗೆ ಲಘು, ಗುರು, ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಕಾಕಪಾದಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ಲುತ ಮತ್ತು ಕಾಕಪಾದಗಳ ಕ್ರಿಯಾನಿರ್ವಹಣೆಯು ಗಾಯಕರಲ್ಲೇ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ವಾದಕರು ಒಟ್ಟಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಗುಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಎಂಟುಕಳೆ ಆದಿತಾಳವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದನ್ನು ಚೌಕಾಲ ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಮಾತ್ರಾಕಾಲ ವಿಂಗಡಣೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಚೌರ್ಝುಂಪೆ' ಎನ್ನುವುದು ಎರಡು ರೀತಿಯ ತಾಳಗಳ (ರೂಪಕ+ಝುಂಪೆ) ಆವರ್ತಪ್ರಮಾಣಗಳು ಸೇರಿದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ತಾಳ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಂತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಎಂಟು ಅಕ್ಷರಕಾಲಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ರೂಪಕತಾಳದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅನುಧ್ರುತ ಮತ್ತು ಧ್ರುತಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಅದೇ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಸುಳಾದಿಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಝುಂಪೆತಾಳದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಂಟಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಚೌಕಾಲ ಎಂಬಂತೆಯೂ, ಕಡೆಯ ಖಂಡದ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಝುಂಪೆತಾಳದಂತೆಯೂ ಅಂದುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಇವೆರಡರ ಅಪಭ್ರಂಶನಾಮಕವು ಚೌರ್ಝುಂಪೆ ಎಂದಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಒಂದು ಲಘುವಿನ

ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವು 3 (ತ್ರಿಶ್ರ – ತ್ರ್ಯಶ್ರ), 4 (ಚತುರಶ್ರ), 5 (ಖಂಡ), 6 (ದಿವ್ಯಸಂಕೀರ್ಣ), 7 (ಮಿಶ್ರ) ಮತ್ತು 9 (ಸಂಕೀರ್ಣ) ಎಂಬುದಾಗಿ ನಿಗದಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಎಂಟಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಚತುರಶ್ರದ ದ್ವಿಗುಣವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಸರೂ ಇಡಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದನ್ನೊಂದು ಲಘ್ವಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣವಾಗಿಯೂ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂರನ್ನು ತ್ರಿಶ್ರವಾಗಿ ಅದರ ಎರಡರಷ್ಟಾದ ಆರನ್ನು ದಿವ್ಯಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ತಾಳದ ಉಗಮವಿಕಾಸಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಣುದ್ರುತವು ಅನುದ್ರುತವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸಬಹುದು. ಮಾರ್ಗ–ದೇಶೀತಾಳಗಳು ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ತಮ್ಮ ಅತಿಗತಿಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಕ್ತೃಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರು ಅದೆಲ್ಲದರ ಸಾರವನ್ನು ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಗಗೊಳಿಸಿದರು. ಮಾರ್ಗ–ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ದಶಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಈ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಿದರು. ಆ ತಾಳಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಶುದ್ಧ–ದೇಶೀ ಸೂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ (ಸೂಡ, ಅಲಿಕ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ) ತಮ್ಮ ಅತಿಯಾದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸೂಡಾಲಿ = ಸೂಡಾದಿಯಾಗಿಸಿ ಕಡೆಗೆ ಸುಳಾದಿಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮತಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಲೋಸುಗ ಒಂದು ತಾಳಮಾಲಿಕಾಪ್ರಬಂಧವನ್ನಾಗಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಬಹುವಾಗಿದ್ದ ಸೂಡಾದಿಗಳು ತಮ್ಮ ಲಯದ ಏಕರೂಪತೆಯಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಸಂಚಿತವಾಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಸುಳಾದಿಯ ಖಂಡಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅವುಗಳ ತಾಳನಾಮಕವನ್ನೇ ಪಡೆದಿವೆ.

ಮಾರ್ಗ–ದೇಶೀತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಲಘು, ದ್ರುತ, ಪ್ಲುತಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ 'ವಿರಾಮ' ಎಂಬ ಖಂಡವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಲಘ್ವಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದ ಒಂದು ಅಂಶವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಅದು ಬೆಳೆದು ಆಯಾ ತಾಳಾಂಗಗಳ ಅಂಶವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾದಾಗ ತಾಳದ ಒಟ್ಟಾರೆ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಂದರೆಯುಂಟಾಯಿತು (ಪ್ಲುತದ ಒಟ್ಟಾರೆ 12 ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ಲುತವಿರಾಮದಲ್ಲಿ ಒಂದೂವರೆ ಕಾಲಪ್ರಮಾಣವಾದಾಗ ಒಟ್ಟಾರೆ ಹದಿಮೂರೂವರೆ ಅಕ್ಷರ ನಿರ್ವಹಣೆಯು ಪ್ರಬಂಧದ ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನೆಯತ್ತ ಇರದೆ 'ಪಾಂಡಿತ್ಯದೆಡೆಗೆ' ವಾಲುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಗಾಯಕರಿಗೂ ವಾದಕರಿಗೂ ಪ್ರಬಂಧನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕಾದಾಗ 'ವಿರಾಮ' ಎಂಬುದನ್ನು ಆಯಾ ತಾಳಾಂಗದ 'ಅಣು'ಪ್ರಮಾಣ ಎಂದಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಎಂದರೆ ತಾಳವು ವಿಳಂಬವಾದರೂ ಧ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಈ ಅಣುಪ್ರಮಾಣವು ಅದರ ಒಂದಂಶವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ಲಘುಪ್ಲುತಕಾಕಪಾದಗಳಿಗೆ ವಿರಾಮವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ಸುಲಭವೇನೋ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಅದರ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಆರಾಮ ಹೊರಟುಹೋಯಿತು. ಇದನ್ನು ಮನಗಂಡ ಹರಿದಾಸರು ಅದನ್ನು ದ್ರುತದ ಅಣುವಾಗಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಯಾವತ್ತೂ

ದ್ರುತವನ್ನು ಅದು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಇರುವುದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ದ್ರುತದ ಅಣುವು ಅನುದ್ರುತವಾಯಿತು. ಅನುದ್ರುತಕ್ಕೊಂದು ಪೆಟ್ಟು ಮತ್ತು ದ್ರುತದ ಒಂದುಪೆಟ್ಟು ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ಹುಸಿಯು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು.

ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತದ ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ತಾಳಾಂತರ' ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ. ತಾಳಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಲಯಪ್ರಮಾಣವು ತಾಳಾಂತರದಲ್ಲೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಬಾರದು ಎಂಬ ನಿರ್ಯುಕ್ತಿಯಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ಆದ್ಯಂತಕ್ಕೂ ಲಯಪ್ರಮಾಣವು ಒಂದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಏತನ್ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಅಕ್ಷರಪ್ರಮಾಣಗಳು ಜತಿಜಾತಿವಿಂಗಡಣೆಯಿಂದ ವಿಭಿನ್ನಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಧಾತುಮಾತುಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಪೂರ್ವಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ (ಏಳಾಪ್ರಬಂಧ, ಕೈವಾಡಪ್ರಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು) ಉದ್ಗ್ರಾಹ / ಧ್ರುವ / ಆಭೋಗ ಖಂಡಗಳ ನಡುವೆ ತಾಳರಹಿತವಾದ ಆಲಾಪ ಖಂಡಗಳಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಅಂತಹ ಆಲಾಪಗಳು ಮುಗಿದನಂತರ ಲಯವು ಏಕರೂಪವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಏಳಾಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ಗ್ರಾಹಖಂಡವು ಮೂರು ಉಪಖಂಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಣೆಯಾಗಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಖಂಡವು ಮುಗಿದ ನಂತರ ಮೂರನೆಯ ಖಂಡವನ್ನು ಪೂರ್ವಖಂಡಗಳ ಲಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ದೀಪ್ತವಾಗಿ ಎಂದರೆ ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅನಂತರ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದು ಆಲಾಪಖಂಡ. ಇದಾದನಂತರ ಉದ್ಗ್ರಾಹದ ಮೂರೂ ಉಪಖಂಡಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತೂ ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಧ್ರುವಖಂಡಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರಬಂಧವು ಭಾವಾನುಕೀರ್ತನೆಯ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನ ಲಯವೇಗಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು (ಆದರೆ ಪರ್ಯಾಯನಾಮದಲ್ಲಿ) ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ – ಕಲೆಯ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿವಿಧ ರಾಗತಾಳಗಳು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಆಯಾಕಾಲದಲ್ಲೇ ದಾಖಲಿಸಿದಾಗ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿ ದಾರಿದೀಪಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

* *

ಲೇಖಕರ ವಿಳಾಸ

* **ಎ. ಈಶ್ವರಯ್ಯ**
'ಇಂದ್ರಾಣಿ'
ಎರಡನೆ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ, ವಿಬುಧಪ್ರಿಯನಗರ
ಉಡುಪಿ - 576 102

* **ಗುಂಡ್ಮಿ ಸದಾನಂದ ಐತಾಳ**
5-3-60 ಎಫ್, 'ಕೃಷ್ಣ ನಿಲಯ'
ಕೊಟ್ಟಾರಿ ಕಂಪೌಂಡ್
ಚಿಟ್ಪಾಡಿ, ಉಡುಪಿ - 576 101

* **ಗುರುರಾಜ ಮಾರ್ಪಳ್ಳಿ**
ಮಜೂರು ಅಂಚೆ, ವಯಾ-ಕಾಪು
ಉಡುಪಿ ತಾಲ್ಲೂಕು - 576 106

* **ಡಾ. ಕೆ.ಎಂ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್**
'ಪಂಚಮೂಲ'
ಇಂದ್ರಾಳಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಹತ್ತಿರ
ಅಂಚೆ ಕುಂಜಿಬೆಟ್ಟು, ಉಡುಪಿ - 576 102

* **ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿಭಟ್**
ಭಾಗವತರು
ಪಾರಂಪಳ್ಳಿ, ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ, ಉಡುಪಿ ತಾಲ್ಲೂಕು - 576 225

* **ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ**
ಮೂಕಿಗುಡ್ಡೆ - ಅರಳಿಕಟ್ಟೆ
ಅಂಚೆ ಅಚವೆ, ಚೆನ್ನಗಾರು
ಅಂಕೋಲ ತಾಲ್ಲೂಕು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ

* **ಡಾ. ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ್**
ಸಂ. 9, ಎರಡನೆ ಮಹಡಿ
ಮಾರುತಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ರಸ್ತೆ, ಕುವೆಂಪುನಗರ
ಮೈಸೂರು - 570 009

* **ವಿದ್ವಾನ್ ರಾ.ಸ. ನಂದಕುಮಾರ್**
'ತ್ರಯೀಲಕ್ಷ್ಮೀ' ಸಿ.ಎಚ್-12
9ನೇ ತಿರುವು, 4ನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ಜಯನಗರ, ಮೈಸೂರು - 570 004

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಸಂಗೀತಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಮುಖ ರಾಯಭಾರಿಗಳು. ಇವು ಮನುಕುಲದಷ್ಟೇ ಆರ್ಷೇಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದ್ದು, ಆನಂದ ಮತ್ತು ಸೌಹಾರ್ದತೆಗಳನ್ನು ಜೀವಾಳವಾಗಿ ಉಳ್ಳವು. ಇವುಗಳ ಸಹಚರ್ಯದಿಂದ ಮನುಕುಲವು ಸಮೃದ್ಧಿಯತ್ತ ಸಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆದಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಅಗತ್ಯತೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮನಗಂಡು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಗರಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ 2008ರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೊಂಡು ಅನಂತರ 2009ರಲ್ಲಿ 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ' ಎಂದು ಘೋಷಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಅಧ್ಯಯನ – ಅಧ್ಯಾಪನ – ಸಂಶೋಧನ – ಸಂಗೋಪನ ಮತ್ತು ಪ್ರಸರಣ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೇಲ್ಕಂಡ ಕಲೆಗಳ ಉನ್ನತಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಮುಡುಪಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ಒಂದು ಪೂರಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಜಿಸುವತ್ತ ಮುನ್ನಡೆದಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್, ಡಿಪ್ಲೊಮಾ, ಸ್ನಾತಕ ಮತ್ತು ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿಗಳಂತಹ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿದೆ.

ಮುಂದೆ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಧ್ವನಿದೃಶ್ಯ ಮುದ್ರಣ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸಂಗ್ರಹ, ಸಂಗ್ರಹಾಲಯ, ಕಲಾ ದಿಗ್ಗಜರನ್ನು ಕುರಿತ ದಾಖಲೀಕರಣ, ಅಧ್ಯಯನ ಪೀಠಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಪ್ರಸಾರಾಂಗದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಂಥಪ್ರಕಟಣೆಯಂಥ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಲೋಕಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾರಸಿಕರು, ಸಂಶೋಧಕರು ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯರನ್ನು ತಲುಪುವ ಅಭಿಲಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸಲಹೆ ಮತ್ತು ಸಹಕಾರಗಳನ್ನು ಯಾಚಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಡಾ. ಸರ್ವಮಂಗಳ ಶಂಕರ್
ಕುಲಪತಿ

